



Bibliotheca Alexandrina



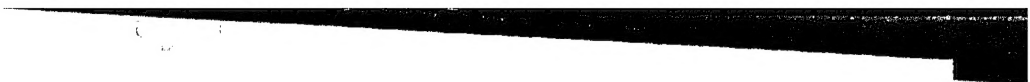
0375572

T

702.14571

p. 2.1

1





كلية التربية الفنية
قسم علوم التربية الفنية

الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي

AESTHETICAL AND PHILOSOPHICAL
ORIGIN OF ISLAMIC ART

إعداد

أنصار محمد عوض الله رفاعي

المدرس المساعد بقسم علوم التربية الفنية

مقدم استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة

دكتوراه الفلسفة في التربية الفنية

تفصيص أصول تربية فنية

إشراف

الأستاذ الدكتور / محمد نبيل الحسيني الأستاذ الدكتور / عبد الغنى النبوى الشال

أستاذ الخزف بالكلية وعميد
الكلية سابقاً

أستاذ تاريخ وأصول التربية الفنية
ووكيل الكلية للدراسات

العليا سابقاً



كلية التربية الفنية
قسم علوم التربية الفنية

الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي

AESTHETICAL AND PHILOSOPHICAL
ORIGIN OF ISLAMIC ART

إعداد

أنصار محمد عوض الله رفاعي

المدرس المساعد بقسم علوم التربية الفنية

مقدم استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة

دكتوراه الفلسفة في التربية الفنية

تخصص أصول تربية فنية

إشراف

الأستاذ الدكتور / محمد نبيل الحسيني الأستاذ الدكتور / عبد الغنى النبوى الشال

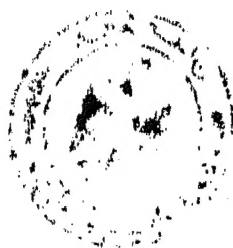
أستاذ الخزف بالكلية وعميد
الكلية سابقاً

أستاذ تاريخ وأصول التربية الفنية
ووكيل الكلية للدراسات

العليا سابقاً

صفر ١٤٢٣ هـ - أبريل ٢٠٠٢ م





جامعة حلوان

كلية التربية الفنية

كلية التربية الفنية

قسم علوم التربية الفنية

١٠٤٢ قرار لجنة المناقشة والحكم

إنه في تمام الساعة () يوم (٢٠) الموافق ٢٠٠٣/١٢/١٧ اجتمعت في كلية التربية الفنية بالزمالك اللجنة المعتمدة من السيد الأستاذ الدكتور/ نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات العليا والبحوث بتاريخ ١٧/ ١٢/ ٢٠٠٣
والمشكلة من السادة الأساتذة :

مَشْرِقًا وَمَقَرًّا

أ.د. / محمد نبيل الحسيني

الأستاذ بقسم علوم التربية الفنية بالكلية

ووكيل الكلية للدراسات العليا سابقا

مشرفاً

أ.د. / عبد الغنى النبوى الشال

الأستاذ بكلية التربية الفنية وعميد الكلية السابق

عضو داخليا

أ.د. / منير المرسى سرحان

الأستاذ بقسم علوم التربية الفنية بالكلية

عضواً خارجياً

أ.د. / علي جمعة

الأستاذ بكلية الدراسات العربية والإسلامية بجامعة الأزهر

ورئيس المعهد العالمي للفكر الإسلامي

وذلك لمناقشة رسالة الدكتوراه المقدمة من الباحثة/ أنصار محمد عوض الله رفاعي المدرس المساعد بقسم علوم التربية الفنية جامعة حلوان لنيل درجة دكتوراه الفلسفة في التربية الفنية تخصص (أصول تربية فنية) وموضوعها :

"الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي"

وبعد مناقشة الباحثة في موضوع الرسالة مناقشة علنية توصى اللجنة بقبول الرسالة ومنح الدارسة/

أنصار محمد عوض الله رفاعي درجة دكتوراه الفلسفة في التربية الفنية. كما تولى الدعوة بطبع الرسالة على نفقة الجامعة
وتداولها بين الكليات.

أعضاء لجنة المناقشة والحكم

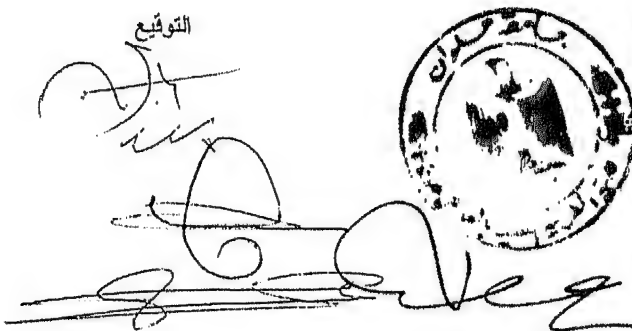
أ.د. / محمد نبيل الحسيني

أ.د. / عبد الغنى النبوى البشاش

أ.د. / منير المرسى سرحان

أ.د. / علي جمعة

التَّوَقُّعُ





شكر الله

" إلهي وإله جميع الموجودات ، من المعقولات والمحسوسات .
يا واهب النفوس والعقول ، ومخترع ماهيات الأركان والأصول .
يا واجب الوجود ، ويا فائض الجود .
ويا جاعل القلوب والأرواح ، ويا فاعل الصور والأشباح .
يا نور الأنوار ، ومدبر كل الدوار .
أنت الأول الذي لا أول بعدك .
وأنت الآخر الذي لا آخر بعدك .
الملائكة عاجزون عن إدراك جلالك .
والناس قاصرون عن معرفة كمال ذاتك .
اللهم خلصنا عن العلائق الدنية الجسمانية .
ونجنا من العوائق الرديئة الظلمانية .
أرسل على أرواحنا شوارق أنوارك .
وأفض على نفوسنا بوارق أنوارك .
وأفض على نفوسنا بوارق آثارك .
العقل قطرة من قطرات بحار ملكوتك .
والنفس شعلة من شعلات نار جبروتك^(١) .
ذاتك فياضة تفيض منها جواهر روحانية ، لا متمكنة
ولا متحيزة ، ولا متصلة ولا منفصلة ، مبرأة عن الأحياز
والأين^(٢) مبرأة عن الوصل واليبين^(٣) .
وسبحان الذي لا تدركه الأبصار . ولا تمثله الأفكار
لك الحمد والثناء ، ومنك المنح والعطاء ، ولك الجود
والبقاء ، فسبحان الذي بيده ملكوت كل شيء وإليه ترجعون ."

مناجاة للسهروردي

(١) الجبروت : القدرة والسلطة .

(٢) الأحياز : جمع حيز : المكان - الأين : الحين والتعب والإعياء .

(٣) اليبين : الفراق



إهداء

- إلى محمد بن عبد الله نبي الهدى والرحمة والجمال الذي بعث من الحق بالحق بشيراً ونذيراً، الذي أخرج الناس من الظلمات إلى النور.
- إلى أمة الإسلام خير أمة أخرجت للناس تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر وتؤمن بالله .
- إلى شروق شمس الإسلام حتى تسطع على العالم .
- إلى نور فجر الإسلام حتى يضيئ قلوب الخلائق.
- إلى محمد الهدى والهداية
- إلى أحمد والحمد والشكر والرضا لله .
- إلى أول بقعة مباركة في أرض إفريقيا سجد فيها المصلون العابدون لله الواحد. مسجد عمرو ابن العاص.
- الذي كان موقع الإلهام والإبداع من عند الله فكم فتح الله على من بحار وخزائن علمه في هذا المكان الطاهر المبارك من غير حول مني ولا طول.
- وكم أضاء النور فيه صدري فأنشرح وانسابت على المعارف فارتقت روحي ولا أدعي المعرفة والكمال فالنقص من سمات البشر والكمال لله وحده .

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين



شكر وتقدير

بسم الله خير الأسماء فى الأرض وفى السماء

والصلاة والسلام على رسول الله معلم الخير

والجمال والحسن والبهاء والهدى والرحمة والحكمة

سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وأصحابه الكرام

الحمد والشكر لله العلى التقدير الخالق المبدع من عدم نفع الجلال والجمال والإكرام
الذى فتح على من فضله وجوده وكرمه من غير حول منى ولا علم ولا طول ولا قوة.

الحمد والشكر لله القادر المقتدر كما ينبغى لجلال وجهه وعظيم سلطانه.

ثم أتوجه بخالص الامتنان والشكر والتقدير والعرفان بالجميل إلى أستاذى الفاضل
الأستاذ الدكتور / محمد نبيل المسيبى الأستاذ بكلية التربية الفنية ووكيل الكلية للدراسات
العلية سابقاً لتفضله بالإشراف على هذه الرسالة.. حيث كان توجيهاته المخلصة وإرشاداته
البناءة.. وثقته الكبيرة التى منحنى إياها مشجعة لى على الاستمرار فى البحث أثناء إعداد
الرسالة، والتى كانت بمثابة حافز ومشجع لى على الجد والاجتهاد والمثابرة.

كما أتوجه بخالص الشكر والتقدير والعرفان بالجميل إلى أستاذى الفاضل الأستاذ
الدكتور / عبد الغنى النبوى الشال الأستاذ المتفرغ بالكلية وعميدها السابق لتفضله بالإشراف
على هذه الرسالة ولما أولانى به من عون صادق وتشجيع بناء، ولما أمدنى به من مراجع قيمة
ولما قدمه لى من جهد ووقت أثناء الإعداد للرسالة.

وأقدم بخالص الشكر والتقدير للأستاذ الدكتور / منير سرمان الأستاذ بقسم علوم
التربية الفنية بالكلية على تفضله بقبول الدعوة لمناقشة الرسالة.

وأرى واجباً على أن أسجل تحية إعزاز وتقدير إلى الأستاذ الفاضل الأستاذ الدكتور /
على جمعة الأستاذ بجامعة الأزهر ورئيس المعهد العالمى للفكر الإسلامى، الذى يسعدنى
ويشرفنى اختياره لمناقشة الرسالة كما يسعدنى تفضله بالموافقة على قبول الدعوة لمناقشتها.

وأخيراً أتقدم بالحب والامتنان والشكر والتقدير إلى أسرتى الصغيرة.

وأخيراً دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

الباحثة



فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
	الفصل الأول
	مشروع البحث
١	- المقدمة
٤	- خلفية البحث
٧	- مشكلة البحث
٩	- فروض البحث
٩	- أهداف البحث
١٠	- أهمية البحث
١٠	- الإطار النظري
١٤	- الإطار العملي
١٤	- مصطلحات البحث
١٨	- الدراسات المرتبطة
	الفصل الثاني
	الأصول التاريخية للفن الإسلامي من خلال التطور التاريخي للفنون الإسلامية والطرز والأساليب الفنية المواكبة لها
٣٩	- مقدمة
٥١	- أهداف دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامي من خلال التطور التاريخي

الصفحة	الموضوع
٥٦	- أهمية دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامي
٥٨	- الدروس الحضارية المستفادة من دراسة الأصول التاريخية
٦٠	الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر الأموي:
٦٠	- مسجد قبة الصخرة
٦٤	- المسجد الأموي في دمشق
٦٥	الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر العباسي:
٦٦	١ - مسجد المنصور
٦٧	٢ - مسجد الرقة
٦٨	٣ - مسجد سامراء بالعراق
٦٩	عمارة القصور في العصر العباسي :
٧١	١ - قصر الأخيصر
٧١	التصميمات النباتية والهندسية في العصر العباسي
٧٢	التصميمات المنفذة بالحفر على الخشب
٧٦	الأصول التاريخية لفن صناعة الخزف في العصر العباسي
٧٧	الأصول التاريخية لفن الخط العربي في العصر العباسي
٧٨	الوحدة والتنوع من خلال انتقال الفنون في العصر العباسي إلى أنحاء العالم الإسلامي :
٧٨	أولاً: انتقال الفنون في العصر العباسي إلى مصر :
٧٩	- مسجد ابن طولون بالقطائع بمصر

الصفحة	الموضوع
٨١	ثانيا : انتقال الفنون إلى شمال إفريقيا :
٨١	- مسجد القيروان
٨٢	- المئذنة
٨٥	- جامع الزيتونة بتونس
٨٦	ثالثا : انتقال تأثيرات الطراز العباسي إلى إيران وخراسان في عصر الدولة البويهية :
٨٦	- مسجد مدينة نايين بالقرب من يزد (إيران)
٨٩	الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في عصر الدولة السامانية :
٨٩	- العمارة السامانية
٨٩	- ضريح إسماعيل الساماني
٩٠	- ضريح جنبادي قابوس
٩٣	النحت البارز والغائر في التصميمات المعمارية :
٩٣	- الخزف في الدولة السامانية
٩٣	الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في عصر الدولة الغزنوية في أفغانستان والهند :
٩٤	- العمارة في الدولة الغزنوية
٩٤	- الوحدة والتنوع بين العصرين الأموي والعباسي
٩٧	الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر الأموي في الأندلس :
٩٨	- العمارة في العصر الأموي في الأندلس

الصفحة	الموضوع
٩٨	- مسجد قرطبة الكبير
١٠٢	- التنوع فى إطار الوحدة فى العناصر المعمارية فى مسجد قرطبة
١٠٢	- العقود
١٠٣	- الأعمدة
١٠٣	- المحاريب
١٠٥	- النحت البارز والغائر على العاج
١٠٥	- النحت البارز والغائر على الرخام
١٠٥	- فن وصناعة المعدن
١٠٦	- فن وصناعة الخزف
١٠٦	- فن وصناعة النسيج
١٠٦	الأصول التاريخية للفن الإسلامى فى العصر الفاطمى :
١٠٨	- المسجد الأزهر
١٠٨	- مسجد الحاكم بأمر الله
١١١	- مسجد الأقمر
١١٢	- مسجد الصالح طلائع
١١٤	الأصول التاريخية للنحت البارز والغائر فى العصر الفاطمى :
١١٥	- الخزف الفاطمى
١١٨	الأصول التاريخية للفنون الإسلامية فى العصر السلجوقى :
١١٨	- الطراز السلجوقى فى إيران (العمارة)

الصفحة	الموضوع
١١٨	- مسجد الجمعة
١١٩	الأصول التاريخية للنحت البارز والغائر في العصر السلجوقي
١١٩	- عمارة الأضرحة في العصر السلجوقي
١٢٠	- العمارة السلجوقية في تركيا
١٢١	الأصول التاريخية للنحت البارز والغائر في العصر السلجوقي في تركيا :
١٢١	- النحت البارز والغائر على الخشب
١٢١	الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر الأيوبي :
١٢٢	- العمارة في العصر الأيوبي
١٢٢	- قلعة الجبل
١٢٣	- قلعة حلب
١٢٣	- مسجد الإمام الشافعي
١٢٦	- المدارس (الناصرية - الصلاحية - السيوفية)
١٢٦	- الأساليب والخصائص الفنية للطراز الأيوبي
١٢٧	الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر المغربي في الأندلس :
١٢٧	- العمارة في العصر المغربي الأندلسي
١٢٩	- مئذنة جامع أشبيلية
١٣٠	- قصر الحمراء في غرناطة
١٣٤	الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر المملوكي :
١٣٥	- العمارة في العصر المملوكي

الصفحة	الموضوع
١٣٦	- مسجد ومدرسة السلطان الناصر حسن بن محمد بن قلاوون
١٣٦	- مدخل مسجد ومدرسة السلطان حسن
١٤١	١- التصميمات المصاحبة للعمارة فى العصر المملوكى
١٤١	٢- حفر ونحت وتطعيم الخشب
١٤٢	٣- تكفيت وترصيع المعادن وحفرها
١٤٣	٤- صناعة الخزف والفخار وزخرفته ورسومه وتقنياته
١٤٣	٥- صناعة الزجاج المموه بالمينا
١٤٤	٦- صناعة النسيج والسجاد
١٤٤	٧- صناعة التذهيب والتجليد وزخرفة المخطوطات
١٤٦	الأصول التاريخية للفن الإسلامى فى العصر العثمانى :
١٤٦	- العمارة فى العصر العثمانى
١٤٧	- الخصائص المعمارية فى العصر العثمانى
١٥٠	- صناعة الخزف والفخار فى العصر العثمانى
١٥١	- صناعة النسيج والسجاد
١٥٣	الأصول التاريخية للفن الإسلامى فى العصر الصفوى
١٥٣	- عمارة المساجد فى العصر الصفوى
١٥٤	- مسجد الشيخ صفى الدين
١٥٤	- مسجد الشاه عباس
١٥٤	- الأساليب الزخرفية المستخدمة فى العمارة
١٥٦	- صناعة الخزف فى العصر الصفوى

الصفحة	الموضوع
١٥٦	- صناعة النسيج والسجاد
	الفصل الثالث
	فلسفة الجمال فى الفن الإسلامى
١٥٧	١- التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً فى الفن الإسلامى من خلال التعبير عن المطلق
١٧٣	٢- الوحدة والتنوع كقيم حضارية وقيم جمالية:
١٧٣	- العالمية فى الحضارة الإسلامية من خلال الوحدة والتنوع
١٧٤	الركائز الأساسية للوحدة فى الحضارة الإسلامية :
١٧٤	- وحدة المسمى (الإسلام)
١٧٨	- وحدة العقيدة
١٧٩	- وحدة اللغة العربية
١٨١	- القرآن الكريم والسنة النبوية
١٨٢	* خاصية العالمية من خلال الانتشار العالمى للعربية مع انتشار الإسلام :
١٨٤	- عالمية اللغة العربية والخط العربى من خلال التنوع والوحدة
١٨٩	* الوحدة والتنوع فى الفن الإسلامى :
١٩٢	- تنوع الشكل وتوحد المضمون
٢٠٠	٣- التجريد كمضمون جمالى ومضمون فلسفى فى الفن الإسلامى :
٢٠٠	- مفهوم التجريد
٢٠١	- التجريد فى الفن الإسلامى
٢٠٨	- التجريد فى التصميمات النباتية الإسلامية

الصفحة	الموضوع
٢١١	- التجريد النباتى
٢١٢	- العلاقة بين الجزء والكل فى التجريد البنائى
٢١٦	- التنوع
٢١٦	- النمو
٢١٦	- التكرار اللانهاى
٢٢١	٤- التكرار الإيقاعى فى الفن الإسلامى كمدلول جمالى والمغزى الفلسفى له:
٢٢٦	- العلاقة بين التكرار الإيقاعى والتكرار اللفظى
٢٢٦	خصائص التكرار الإيقاعى الجمالى :
٢٢٦	١ - الحركة
٢٢٨	٢ - الوحدة
٢٢٩	٣ - اللانهاية
٢٣٢	٥- النظام الهندسى فى الفن الإسلامى وارتباطه بالنظام فى الكون:
٢٤٣	- الديناميكية فى النظام الهندسى
٢٤٤	٦ - النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك فى الفن الإسلامى :
٢٥٣	٧ - الحركة المركزية فى الفن الإسلامى ومدلولها الفلسفى :
٢٥٥	* الحركة المركزية
٢٦٩	٨- الحيز والفراغ فى الفن الإسلامى والمدلول الفلسفى لهما فى الزمان والمكان :

الصفحة	الموضوع
٢٧٧	٩ - النور في الفن الإسلامي ومدلوله الفلسفي :
٢٨١	- وظيفة النور الجمالية
٢٨٤	- النور في العمارة
٢٨٨	١٠ - لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء
٢٩٤	١١ - تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل فلسفي جمالي (التصميمات البنائية الإسلامية)
٢٩٥	- مراحل تحويل مظاهر الطبيعة
٢٩٩	- الخامات الطبيعية كوسيط بين الطبيعة والفن الإسلامي
٣٠٦	- الرؤية الجمالية في تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي فلسفي
٣١٠	١٣ - الانتهائية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفي
٣٢٠	الفصل الرابع الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم الجمال في الإسلام (فلسفة الجمال الإسلامي)
٣٢٠	أولاً: مفاهيم الجمال في القرآن الكريم :
٣٢٦	- الجمال في إطار الشكل والمضمون في القرآن
٣٢٦	- الجمال في إطار الشكل بالإضافة إلى جمال الجانب النفعي
٣٢٧	- الجمال في إطار المضمون
٣٢٩	- الجمال في إطار الشكل بمعنى البهجة
٣٣١	الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم الجمال في الفكر الإسلامي :

الصفحة	الموضوع
٣٣١	- فلسفة الجمال في الفكر الإسلامي :
٣٣٩	- مفاهيم الجمال عند ابن سينا
٣٤٥	- مفاهيم الجمال عند الفارابي
٣٥٣	- مفاهيم الجمال عند الغزالي
٣٦٥	- مفاهيم الجمال عند أبي حيان التوحيدي
٣٧٠	- مفاهيم الجمال عند ابن عربي
٣٧٧	- مفاهيم الجمال عند ابن قيم الجوزية
٣٨٠	- مفاهيم الجمال عند ابن حجلة المغربي
٣٨٢	مفاهيم الجمال عبر العصور :
٣٨٢	- الجمال عند أفلاطون
٣٨٣	- عناصر الجمال عند أفلاطون
٣٨٤	- الجمال عند أرسطو
٣٨٥	- الرؤية الروحية للجمال عند ليبنتز
٣٨٥	- مفهوم الجمال عند وليم هوجارت
٣٨٧	- مفهوم الجمال عند ادموند بيرك
٣٨٩	- مفهوم الجمال عند الكسندر بومجارتن
٣٩١	- مفهوم الجمال عند موسيه مندلسون
٣٩٢	- مفاهيم الجمال عند كانط
٣٩٤	- مفاهيم الجمال عند هيجل

الصفحة	الموضوع
٣٩٥	- مفاهيم الجمال عند آرثر شوبنهاور
٣٩٦	- مفاهيم الجمال عند جون راسكين
	مفاهيم الجمال في الفكر المعاصر :
٣٩٧	- مفاهيم الجمال عند هنري برجسون
٣٩٩	- مفاهيم الجمال عند بندتو كروتشه
٤٠٢	- مفاهيم الجمال عند جورج سانتيانا
٤٠٥	أصول الجمال في الفكر العربي المعاصر (مفكرون معاصرون تناولوا موضوع الجمال الإسلامي)
٤٠٥	- مفهوم الجمال عند عبد الفتاح رواس قلعة جي
٤١١	- مفهوم الجمال الإسلامي عند علي شلق
٤١٣	- مفهوم الجمال عند سمير الصايغ
٤١٦	الفصل الخامس الإطار العملي الاستلزام المعاصر للأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي من خلال تحليل أعمال الفنانين المصريين والعرب المعاصرين
٤١٦	- مقدمة
٤١٨	١ - الفنان عبد الغنى الشال
٤٢٥	٢ - الفنان عبد الرحمن النشار
٤٣٨	٣ - الفنان محمود عبد العاطي

الصفحة	الموضوع
٤٥١	٤ - الفنان حسن غنيم
٤٦١	٥ - الفنان جمال بدران
٤٦٦	٦ - الفنان محمود طه
٤٧١	٧ - الفنان شاكر حسن آل سعيد
٤٧٥	٨ - الفنان منير الشحرانى
٤٩٠	٩ - الفنان يوسف أحمد
٤٩٣	١٠ - الفنانة الأميرة وجدان على بن نايف
	تطبيق الفصائص الجمالية والفلسفية على بعض أعمال
	مجموعة الفنانين
٥٣١	التحليل الإحصائي لنتائج تطبيق الفصائص الجمالية والفلسفية على
	مجموعة الفنانين المختارين
٥٤١	النتائج ومناقشة الفروض
٥٤	الخاتمة والتوصيات
٥٤٧	مراجع البحث باللغة العربية والإنجليزية
٥٦٣	ملخص البحث باللغة العربية
	ملخص البحث باللغة الانجليزية

رقم الصفحة	فهرس الأشكال	رقم الشكل
٤٥	واجهة المسجد الأموي بدمشق، Henri Stieline: Islam, Vol, 1 , paris , 1993,p54.	١
٤٦	فسيفساء المسجد الأموي بدمشق، مناظر لنهر بردى . سمير الصايغ: <u>الفن الإسلامي</u> ، بيروت ، دار المعرفة ، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م، ص ٢٨٦.	٢
٤٩	محراب المسجد الأموي بدمشق Henri Stieline: Islam,Ibid, p.61	٣
٦٢	مسجد قبة الصخرة من الخارج في فلسطين المستلبة. سمير الصايغ: <u>الفن الإسلامي</u> ، مرجع سابق، ص ٢٧٤.	٤
٦٣	الصخرة التي تشرفت بمعراج الرسول منها إلى السموات العلا في رحلة الإسراء والمعراج ، Jonathan Bloom and Shaila Blair: <u>Islamic Art</u> , Unesco, Flammrion, 1990, P. 29.	٥
٧٠	مئذنة مسجد سامراء الحلزونية بالعراق وتبلغ خمسة أدوار حلزونية أسطوانية وهي تصميم إبداعي مبتكر ومختلف عما سبق في عمارة المآذن. سمير الصايغ: مرجع سابق، ص ٣٨٧.	٦
٧٣	مسجد المتوكل (سامراء) . John D. Hog : Islamic Architecture. 1977.	٧

رقم الصفحة	فهرس الأشكال	رقم الشكل
٧٤	حوائط داخلية من قصر بلكورة محفورة بتصميمات نباتية Jonathan Bloom and Shaila Blair: <u>Islamic Art</u> , IBID, P. 54.	٨
٧٥	التصميمات النباتية المجردة فى بداياتها المبكرة فى طراز سامراء نموذج للبدايات الأولى المبكرة للنحت البارز والغانر . Jonathan Bloom and Shaila Blair: <u>Islamic Art</u> , IBID, P. 22.	٩
٨٠	مسجد ابن طولون بالقاهرة، نموذجاً معمارياً للوحدة والتنوع Henri Stieline: Islam, Ibid, p.146.	١٠
٨٣	مسجد القيروان الذى بناه سيدى عقبة بن نافع فى المغرب العربى . كمال الدين سامح: <u>العمارة فى صدر الإسلام</u> ، مرجع سابق ص	١١
٨٤	مئذنة مسجد القيروان أقدم مئذنة مكعبة فى التاريخ . Nurban Atasoy, Afif Bahnassi and Others: <u>The Art of Islam</u> , P. 20.	١٢
٨٧	جامع الزيتونة بتونس الذى بناه حسان بن النعمان . كمال الدين سامح: <u>العمارة فى صدر الإسلام</u> ، مرجع سابق ،ص	١٣
٨٨	مسجد مدينة نايين نموذج للوحدة والتنوع فى إيران فى العصر العباسى . نعمت إسماعيل، <u>فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية</u> ، دار المعارف ، ص ١٩	١٤

رقم الصفحة	فهرس الأشكال	رقم الشكل
٩١	ضريح السلطان أحمد الساماني في بخارى نموذج لاستخدام الطوب الآجر في البناء والزخرفة . Jonathan Bloom and Shaila Blair: <u>Islamic Art</u> , IBID, P. 109.	١٥
٩٢	ضريح جنبادى قابوس ذو القمة المدببة - جرجان يعتبر تصميماً فريداً ظهر في غرب نيسابور . Jonathan Bloom and Shaila Blair: <u>Islamic Art</u> , IBID, P. 161.	١٦
٩٥	منارة مسجد محمود الغزنوى - منارة برجية ذات بدن مضلع مغطاة بتصميمات بالطوب المحروق . نعمت إسماعيل: <u>فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية</u> ، القاهرة، دار المعارف، ص ٩٧.	١٧
١٠٠	مسجد قرطبة الكبير . Henri Stieline: Islam, Ibid, P. 96 - 97	١٨
١٠١	محراب مسجد قرطبة المكسو بالفسيفساء ولا يزال يحتفظ بروقه Nurban Atasoy, Afif Bahnassi and Others: <u>The Art of Islam</u> , P. 87.	١٩
١٠٤	العقود المتشابكة والمتراكبة في مسجد قرطبة الكبيرة . Nurban Atasoy, Afif Bahnassi and Others: <u>The Art of Islam</u> , Ibid, P. 87.	٢٠

رقم الصفحة	فهرس الأشكال	رقم الشكل
١٠٩	المسجد الأزهر أكبر وأعرق جامعة إسلامية في العالم. سمير الصايغ : الفن الإسلامي ، مرجع سابق ، ص ٦٥.	٢١
١١٠	مسجد الحاكم بأمر الله، الذي يتميز بالبوابة البارزة نعمت إسماعيل : <u>فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية</u> ، مرجع سابق، ص ١١٠.	٢٢
١١٣	مسجد الأقمر. نموذج لمساجد العصر الفاطمي نعمت إسماعيل: <u>فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية</u> ، مرجع سابق، ص ١١١.	٢٣
١١٦	صورة للحشوات الخشبية من العصر الفاطمي مجموعة من المؤلفين: <u>القاهرة في ألف عام</u> ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٩، رقم ١٩٦.	٢٤
١١٧	خزف فاطمي. نموذج للخزف ذي البريق المعدني . نعمت إسماعيل: <u>فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية</u> ، مرجع سابق، ص ١٢٣.	٢٥
١٢٤	قلعة الجبل وقلعة حلب. نماذج للعمارة الحربية في العصر الأيوبي. الباز العريني : <u>مصر في عهد الأيوبيين</u> ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص ٢٦٤.	٢٦

رقم الصفحة	فهرس الأشكال	رقم الشكل
١٢٥	مدرسة الصالح نجم الدين أيوب وتحوى نماذج جمالية مجموعة من المؤلفين: القاهرة فى ألف عام، مرجع سابق.	٣١
١٢٨	مئذنة جامع إشبيلية تمتد منطقة فى السماء تعلو كل مباني المدينة. عبد العاطى الورفلى: أوراق أندلسية، ليبيا.	٣٢
١٣١	قصر الحمراء فى غرناطة. سمير الصايغ: مرجع سابق، ص .	٣٣
١٣٢	قصر الحمراء فى غرناطة، ساحة الأسود تتميز بالصحن المكشوف Jonathan Bloom and Shaila Blair: <u>Islamic Art</u> , IBID, P. 188.	٣٤
١٣٧	مدخل مسجد ومدرسة السلطان حسن يتميز بالصرحية والفخامة والجلال. تصوير الباحثة	٣٥
١٣٨	صحن مسجد السلطان حسن من الداخل . Jonathan Bloom and Shaila Blair: <u>Islamic Art</u> , IBID, P. 176.	٣٦
١٤٥	نماذج لتطعيم الخشب وخزف وزجاج من العصر المملوكى. نعمت إسماعيل: فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية، مرجع سابق،، ص ٢٨٤، ٢٨٨، ٢٩٢	٣٧
١٤٨	مسجد السلیمانیة بتركيا. N. Atasoy, A. Bahnassi, M. Rogers: L'art del Islam, Paris, Unesco , Flammarion, 1990, P. 27.	٣٨

رقم الصفحة	فهرس الأشكال	رقم الشكل
١٤٩	مسجد محمد على بالقلعة. نموذج للمساجد في العصر العثماني تصوير الباحثة	٣٩
١٥٢	طبق من الخزف العثماني يحمل قيماً جمالية لونية. سمير الصايغ: مرجع سابق، ص ٦١.	٤٠
١٥٥	مسجد الشاه عباس في أصفهان وتظهر القبة والمئذنتان سمير الصايغ: <u>الفن الإسلامي</u> ، مرجع سابق، ص ٢٢٨.	٤١
١٥٩	مسجد جوهر شاه - إيران - يتجسد التوحيد جمالياً Michael Barry: <u>Colour and Simplicity in Islamic Architecture</u> , Ibid, P.96	٤٢
١٦٢	تصميمات خطية كتابية منفذة بخامة السيراميك في مسجد في إسلام بول (اسطنبول) حالياً - تركيا. Michael Barry: <u>Colour and Simplicity in Islamic Architecture</u> Thames and Hudson , London , 1996, P. 207.	٤٣
١٦٥	تصميم محفور في الحجر على شكل محراب مكتوب بداخله عبارة (العزة لله) بالخط الكوفي المضفر. Yasin Hamid Safady: <u>Islamic Calligraphy</u> , London, Thames and Hudson 1987, P.	٤٤
١٦٨	محراب مسجد أرسلان - أنقرة - تركيا . Michael Barry: <u>Colour and Simplicity in Islamic Architecture</u> , Ibid. London , P. 190.	٤٥

رقم الصفحة	فهرس الأشكال	رقم الشكل
١٧١	جزء تفصيلي من حامل مصحف من الخشب المحفور . Yasin Hamid Safady: <u>Islamic Calligraphy</u> , IBID. P.114	٤٦
١٨٦	نموذج للكتابة بخط الثلث محفور في الحجر لعبارة (بسم الله الرحمن الرحيم) . Yasin Hamid Safady: <u>Islamic Calligraphy</u> , IBID. P.101	٤٧
١٨٧	توحد الخط العربي في أصله اللغوي وتنوع إلى أنظمة بصرية جمالية عديدة تنوعت بتنوع بلدان العالم الإسلامي . Yasin Hamid Safady: <u>Islamic Calligraphy</u> , IBID. P.106.	٤٨
١٨٨	جزء من حائط في مسجد في سمرقند - أوزبكستان حالياً. Michael Barry: <u>Colour and Simpolism</u> : IBID, P. 117.	٤٩
١٩٣	نماذج من المآذن من عصور تاريخية مختلفة تنوع فيها الشكل الجمالي وتوحد المضمون : ١ - منذنة جامع ابن طولون الملوية. ٢ - منذنة ضريح الجيوشى على جبل المقطم. ٣ - منذنة ضريح الصالح نجم الدين أيوب آخر سلاطين الدولة الأيوبية. ٤ - منذنة جامع الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة. ٥ - منذنة مسجد منجك اليوسفى. ٦ - منذنة مسجد قايتباى الرماح بميدان صلاح الدين بالقلعة. ٧ - منذنة مسجد الغورى بحى الغورية.	٥٠

رقم الصفحة	فهرس الأشكال	رقم الشكل
	<p>٨ - مئذنة مسجد المحمودية بميدان صلاح الدين وترجع إلى العصر العثماني.</p> <p>٩ - مئذنة مسجد مغلباي طاز ببركة الفيل وترجع إلى العصر العثماني.</p> <p>١٠ - مئذنة خانقاة بيبرس الجاشنكير .</p> <p>١١ - مئذنة أزبك اليوسفي.</p> <p>١٢ - مئذنة مسجد الحسين بن علي رضي الله عنه.</p> <p>مجموعة من المؤلفين: <u>القاهرة في ألف عام</u>، مرجع سابق.</p>	
١٩٤	<p>سقاطة باب من البرونز ترجع إلى العصر السلجوقي</p> <p>سقاطة باب على هيئة حيوانية من العراق ، متحف الدولة ببرلين.</p> <p>سمير الصايغ : مرجع سابق، ص ٦٤.</p>	٥١
١٩٧	<p>نماذج متنوعة لوحدة تصميم الطبق النجمي تنوعت الخامة كوسيط ما بين الحجر والنحاس والجلد والخشب والبرونز.</p> <p>O. Grabar and Others: <u>The World Of Islam</u>, London, Thamas and Hudson , P.P. 76 - 77.</p>	٥٢
٢٠٢	<p>محراب مغطى بالفسيفساء يقطعه شريط بالعرض كتب عليه بالخط الكوفي (قل هو الله أحد. الله الصمد. لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد) صدق الله العظيم</p> <p>Michael Barry: <u>Colour and Simpolism</u> : IBID.</p>	٥٣
	<p>طبق من الخزف الإسلامي يحمل تصميم تجريدي مركزي موجود بمتحف بيناكي بأثينا باليونان</p> <p>Benaki Museum Athens : <u>Early Islamic Ceramics</u>. 1980, P. 175.</p>	٥٤

رقم الصفحة	فهرس الأشكال	رقم الشكل
٢٠٦	إسبانيا: صندوق مصنوع من الجاد المذهب لحفظ المصحف الشريف Jerrliynn D. Dobbs: <u>Al – Andalus (The Art Of Islamic Spain)</u> , New York, The Metropolitan Museum of Art , 1992, P. 308.	٥٥
٢٠٩	مدرسة العطارين في فاس - المغرب . Michael Barry : <u>Colour and Simpolism</u> , IBID, P.229.	٥٦
٢١٠	تصميم تجريدي مركزي على شكل تصميمات مضفرة على حائط في مسجد أولو جامي . Michael Barry : <u>Colour and Simpolism</u> , IBID, P.241.	٥٧
٢١٣	صفحة نادرة من صفحات الغرة في المصحف الشريف سمير الصايغ: <u>الفن الإسلامي</u> ، مرجع سابق، ص ١٠١.	٥٨
٢١٤	طبق من الخزف مرسوم بتصميمات نباتية مجردة غير منتظمة الأحجام Helen Philon : <u>Early Islamic Ceramic</u> , IBID, P. 158.	٥٩
٢١٧	جزء تفصيلي من حائط في مسجد هارون ولاياتي - أصفهان - إيران Michael Barry : <u>Colour and Simpolism</u> , IBID, P.161.	٦٠
٢٢٠	حائط من السيراميك مغطى بتصميمات نباتية وتصميمات كتابية مجردة Michael Barry : <u>Colour and Simpolism</u> , IBID, P.158.	٦١
٢٢٣	تكرار العقود في مسجد شاه جاهان من الداخل - باكستان. Michael Barry : <u>Colour and Simpolism</u> , IBID, P.245.	٦٢
٢٢٤	تكرارات العقود في المسجد الكبير في دكا - المغرب. أندريه باكار : <u>المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة</u> ، المجلد الأول، باريس ، الناشر : أتيليه ٧٤ - ١٩٨١.	٦٣

رقم الصفحة	فهرس الأشكال	رقم الشكل
٢٢٧	سجادة منسوجة بمصفوفات من العناصر الفنية المتكررة فى نظم إيقاعية Albrecht Hopf: <u>Eine Sammlung edler Orientalischer Teppiche</u> , Germany, 1967, P.	٦٤
٢٣٠	حائط فى قصر الحمراء مرصع بالحركة البصرية . سمير الصايغ : <u>الفن الإسلامى</u> ، مرجع سابق، ص ٢٤٠.	٦٥
٢٣٣	عدد من الشبكيات الهندسية المختلفة المربعة والمثلثة والمسدسة والثمانية والدائرية أنصار محمد عوض الله: المحتوى التعبيرى للفن الإسلامى وفلسفته التربوية، <u>رسالة ماجستير</u> ، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٦، ص ٢١٦.	٦٦
٢٣٤	محفظة للقرآن الكريم من الخشب المطعم بالصدف. سمير الصايغ : <u>الفن الإسلامى</u> ، مرجع سابق، ص ٨٩.	٦٧
٢٣٧	الصفحة الأولى من مصحف، نموذج للنظام الهندسى . Johathan Bloom and Shaila Blair, <u>Islamic Art</u> , IBID, P. 206.	٦٨
٢٣٨	سجادة منسوجة بأشكال هندسية . Al Brecht Hopf: <u>Eine Sammlung Edler Orientalischer Teppiche</u> , Ibid, P. 22.	٦٩
٢٤١	طبق من الخزف الملون . سمير الصايغ: <u>الفن الإسلامى</u> ، مرجع سابق، ص ١٢٠.	٧٠

رقم الصفحة	فهرس الأشكال	رقم الشكل
٢٤٢	أشكال هندسية نجمية متنوعة منفذة من الموزاييك. أندريه باكار: المغرب والحرف التقليدية، مرجع سابق، ص ٤١٢.	٧١
٢٤٥	واجهة مسجد شاه فى أصفهان - إيران. Afifi Bahnasy, Nurban Atasoy, Michel Rogers: <u>Islamic Arts</u> , IBID, P. 294.	٧٢
٢٤٨	جزء تفصيلي من مؤذنة مسجد شاه Afif Bahnasy, Nurban Atasory, Michel Rogers: <u>Islamic Arts</u> , IBID, P. 4.	٧٣
٢٥١	مسجد لاهور فى الهند وكم هائل من المصلين المسلمين الهنود. Oleg Garbar and Others: <u>The World of Islam</u> , IBID, p.114	٧٤
٢٥٦	طبق من الأطباق النجمية ذو أربعة وستين ضلعاً . سمير الصايغ: الفن الإسلامي ، مرجع سابق، ص ٦٥.	٧٥
٢٥٧	جزء تفصيلي من حائط في مسجد عبد الله الأنصاري - أفغانستان. Michale Barry: " <u>Colour and Simplicity</u> ", IBID, P.105	٧٦
٢٦٠	جزء تفصيلي من حائط يوضح الطبق النجمي ذو الأربعة وعشرين ضلعاً . Michale Barry: " <u>Colour and Simplicity</u> ", IBID, P.201	٧٧
٢٦١	حائط كامل في مسجد الجمعة في كرمان - يزد - إيران. Michale Barry: " <u>Colour and Simplicity</u> ", IBID, P.	٧٨

رقم الصفحة	فهرس الأشكال	رقم الشكل
٢٦٢	جزء تفصيلي من حائط مسجد الجمعة نموذج منفذ بالأجر . مجلة رسالة اليونسكو، العدد ٢٣٣ هيئة اليونسكو، الطبعة العربية بدون تاريخ ، ص ٢٦.	٧٩
٢٦٥	الكعبة المشرفة في مكة المكرمة . Jonothan Bloom and Shaila Blair: <u>Islamic Art</u> , IBID, P.3	٨٠
٢٦٦	اكتشاف علمي جغرافي معاصر يؤكد أن مكة المكرمة هي مركز لدائرة تمر بأطراف جميع القارات وأثبت أن مكة المكرمة في الإسقاط المساحي الجغرافي هي مركز العالم. مجلة العربي، العدد ٢٣٧ هذه هي مكة أم القرى وأم المدن، شعبان ١٣٩٨ هـ - أغسطس ١٩٧٨، ص ٧١.	٨١
٢٦٧	صفحة من أطلس أعده الجغرافي العربي محمد الشافعي الصفاقصي - تونس . مجلة اليونسكو - العدد ١٩٩ - هيئة اليونسكو، ١٠ فبراير ١٩٧٨، ص ٤٩.	٨٢
٢٧٠	مسجد الكتبية مراكش - المغرب. Henri Stieline : <u>Islam</u> , Vol. 1, Paris, 1993, P.	٨٣
٢٧١	رواق الصلاة في المسجد الأموي بدمشق . سمير الصايغ : <u>الفن الإسلامي</u> ، مرجع سابق، ص ٣٨٤.	٨٤

رقم الصفحة	فهرس الأشكال	رقم الشكل
٢٧٤	المسجد الملكي في أصفهان - إيران. Michale Barry: " <u>Colour and Simpolism</u> ", IBID, P.181	٨٥
٢٧٥	مسجد قرطبة من الداخل ويتضح به الكم الهائل من الأعمدة . سمير الصايغ : <u>الفن الإسلامي</u> ، مرجع سابق، ص٦٨.	٨٦
٢٧٨	مشربية من الخشب المخروط - قصر الشمس - مراکش - المغرب. اندريه باكار : المغرب والحرف التقليدية ، الناشر اتيلية باريس.	٨٧
٢٧٩	جزء تفصيلي خارجي من مسجد قرطبة الكبير . Michale Barry: " <u>Colour and Simpolism</u> ", IBID, P.93	٨٨
٢٨٢	شباك من الحديد المفرغ بتكوينات نجمية موجود بضريح تاج محل بالهند NarayaniGupta: <u>Jay Mahal</u> , Jay Mahal , Hong Kong, Withowet Date , P. 32.	٨٩
٢٨٥	شباك من قصر الحمراء . سمير الصايغ، مرجع سابق، ص ٢١٤.	٩٠
٢٨٦	قبة مسجد الشاه عباس - ماهان برسيا - إيران . Eva Baer : <u>Islamic rtes</u> , IBID, P. 140.	٩١
٢٨٩	تاج محل من الداخل - الهند. NarayaniGupta: <u>Jay Mahal</u> , Jay Mahal , Idib, P. 28	٩٢

رقم الصفحة	فهرس الأشكال	رقم الشكل
٢٩٠	المسجد الأزرق فى مدينة مزار الشريف من أجمل مساجد أفغانستان. Michale Barry: " <u>Colour and Simpolism in Islamic Architecture</u> ", IBID, P.p36.	٩٣
٢٩٣	جزء تفصيلى من تاج محل من الخارج - الهند . NarayaniGupta: <u>Jay Mahal</u> , Jay Mahal , Hong Kong, Ibid , P. 26	٩٤
٢٩٦	جزء تفصيلى من جدار - خزف على شكل محراب. سمير الصايغ : <u>الفن الإسلامى</u> ، مرجع سابق، ص ١٨٦.	٩٥
٢٩٧	جزء من سجادة صلاة على شكل محراب . سمير الصايغ : <u>الفن الإسلامى</u> ، مرجع سابق، ص ٨٥.	٩٦
٣٠٠	طبق من الفخار المرسوم ببطانات بنية على أرضية صفراء. Jonathan Bloom and Sheila Blair: <u>Islamic Art.</u> , P. 112.	٩٧
٣٠١	سجادة من النسيج مكونة من مساحات مربعة. Albrecht Hopf : <u>Eine Sammlung edler Orientalischer</u> . Teppiche, IBID, P.32	٩٨
٣٠٤	مبخرة من الحديد المفرع على شكل بناء. Jonathan Bloom and Sheila Blair: <u>Islamic Art.</u> , IBID, P. 112.	٩٩
٣٠٥	إناء من الخزف المرسوم بتصميمات نباتية وهندسية تحت الجليز. متحف الإنسان - باريس . Jonathan Bloom and Sheila Blair: <u>Islamic Art.</u> , IBID, P. 398.	١٠٠

رقم الصفحة	فهرس الأشكال	رقم الشكل
٣٠٨	خنجر وغمده من الذهب المرصع عثر عليه بالهند - مقتنيات متحف الآثار الإسلامية بالكويت. Jonathan Bloom and Sheila Blair: <u>Islamic Art</u> , IBID P. 405.	١٠١
٣١١	لقد تحولت الوريقات النباتية المحفورة والمحزوزة إلى خلفية من المورقات الملفتة تبرز وتؤكد كلمات (الله) و (لا غالب إلا الله) سمير الصايغ : <u>الفن الإسلامي</u> ، مرجع سابق، ص ٢٢٦.	١٠٢
٣١٢	حائط من قصر الحمراء. يوحى باللانهائية كقيمة جمالية سمير الصايغ : <u>الفن الإسلامي</u> ، مرجع سابق.	١٠٣
٣١٥	جانب من الجامع الأزرق في تبريز إيران تظهر أسماء الله الحسني كوحدة تصميم تغطي العمود بأكمله . يقول نبيل الحسني : " في عناصر التكوين استمرار غير محدود حيث يمكن امتداد عناصر التكوين خارج المساحة المتاحة للتعبير ويكون هذا الامتداد في أى اتجاه رأسياً أو أفقياً ويدرك المشاهد أن العناصر من الممكن أن تتخطى الإطار وتطل منه وتمتد وتنتشر خارجه عنه ."	١٠٤
٣١٦	حائط من التصميمات النباتية في مسجد بإيران. كارت بوستال .	١٠٥
٣١٩	قبة من المقرنصات في قاعة بن سراج بقصر الحمراء . Robert Hillenbrand: <u>Islamic Architecture (from function and meaning)</u> , London, Edinburgh University Press, 1994, P. 455.	١٠٦

رقم الصفحة	فهرس الأشكال	رقم الشكل
٤٢٢	طبق من الخزف للخزاف عبد الغنى الشال.	١٠٧
٤٢٣	طبق من الخزف للخزاف عبد الغنى الشال .	١٠٨
٤٢٤	لوحة من الخزف للخزاف عبد الغنى الشال .	١٠٩
٤٣٣	لوحة (ملحة الكون رقم ٥) للفنان عبد الرحمن النشار .	١١٠
٤٣٤	لوحة (علاقة هندسية عضوية) للفنان عبد الرحمن النشار .	١١١
٤٣٥	لوحة (ملحة الكون رقم ٦ أضواء لا نهائية) للفنان عبد الرحمن النشار .	١١٢
٤٣٦	لوحة (ملحة الكون رقم ٣) للفنان عبد الرحمن النشار .	١١٣
٤٣٧	لوحة (علاقة عضوية هندسية) للفنان عبد الرحمن النشار .	١١٤
٤٤٥	لوحة للفنان محمود عبد العاطى .	١١٥
٤٤٦	لوحة للفنان محمود عبد العاطى .	١١٦
٤٤٧	لوحة للفنان محمود عبد العاطى .	١١٧
٤٤٨	لوحة للفنان محمود عبد العاطى .	١١٨
٤٤٩	لوحة للفنان محمود عبد العاطى .	١١٩
٤٥٠	لوحة للفنان محمود عبد العاطى .	١٢٠

رقم الصفحة	فهرس الأشكال	رقم الشكل
٤٥٧	لوحة (لا إله إلا الله) للفنان حسن غنيم .	١٢١
٤٥٨	لوحة القباب للفنان حسن غنيم .	١٢٢
٤٥٩	لوحة (طريق النور) للفنان حسن غنيم .	١٢٣
٤٦٠	لوحة (تكوينات من المشربية) للفنان حسن غنيم .	١٢٤
٤٦٤	لوحة للفنان جمال بدران .	١٢٥
٤٦٥	لوحة للفنان جمال بدران .	١٢٦
٤٦٩	بلاطات خزفية للخزاف محمود طه .	١٢٧
٤٧٠	بلاطة خزفية للخزاف محمود طه .	١٢٨
٤٧٣	لوحة للفنان شاكر حسن آل سعيد	١٢٩
٤٧٤	لوحة للفنان شاكر حسن آل سعيد .	١٣٠
٤٨٤	لوحة للفنان منير الشعراني	١٣١
٤٨٥	لوحة للفنان منير الشعراني .	١٣٢
٤٨٦	لوحة للفنان منير الشعراني .	١٣٣
٤٨٧	لوحة للفنان منير الشعراني .	١٣٤

رقم الصفحة	فهرس الأشكال	رقم الشكل
٤٨٨	لوحة للفنان منير الشعراني .	١٣٥
٤٨٩	لوحة للفنان منير الشعراني	١٣٦
٤٩٢	لوحة للفنان يوسف أحمد .	١٣٧
٤٩٥	لوحة للفنانة وجدان على بن نايف	١٣٨
٤٩٦	لوحة للفنانة وجدان على بن نايف	١٣٩

الفصل الأول

مشروع البحث

قال مولانا الشيم الكبير :

" الشروق والغروب، فهما الوجدان والفقد ... "

وإن تشكل الكوكب الأرضي واتخاذ شكل الاستدارة، وبدأ دورانه حول مركزه والجذابه إلى مداره ليكون الثالث في الترتيب بالنسبة للأصل بعد عطارد والزهرة، أي أسباب أدى إلى ذلك؟ لا أدري، لا يمكنني القطع لكن ما أعرفه أن الثلاثة آخر حد القلة، وأول حد الكثرة هكذا أخبرنا شيخنا الأكبر وأطلعنا ...

الأديب جمال الغيطاني

من قصة فتوح الفتوحات شروق الشروق

محتويات الفصل الأول

خلفية المشكلة

فروض البحث

الإطار النظري

الإطار العملي

أهداف البحث

أهمية البحث

المصطلحات

المقدمة :

إن المتأمل للفنون الإسلامية ذات الاتساع الجغرافى المذهل والمجالات الشديدة التنوع والشديدة الوحدة فى آن واحد لا يمكنه إغفال وجود فلسفة جمالية جوهرية عميقة الأصالة صبغت الفن الإسلامى بصبغتها، وذلك لأن التراث الفنى الإسلامى يعتبر مخزوناً لمنجزات الوعى الحضارى الإسلامى المتراكم عبر العصور فى ذاكرة البشرية.

فقد تميز بوجود إيداعى خاص ومتدفق عبر مساحات جغرافية شاسعة ومتنوعة بتنوع المكان، وبذلك يتميز الفن الإسلامى بأنه الفن الوحيد من فنون التراث القديم أو الحديث أو المعاصر الذى حظى بمثل هذا الاتساع الجغرافى من سمرقند وقرطبة فى الغرب، ومن أشبيلية فى الشمال إلى الفسطاط والقطائع فى الجنوب، كما نتج عن ذلك احتكاك الفن الإسلامى بقوميات متعددة، وجنسيات مختلفة مما عكس سمة التنوع والوحدة.. التنوع الناشئ عن تنوع بنية الحضارات والقوميات التى دخلها الإسلام كالحضارة المصرية القديمة.. حضارة الهند القديمة... حضارة بابل وأشور.. حضارة الصين القديمة .. كذلك تنوع واختلاف فكر كل حضارة وثقافتها وأساليبها التعبيرية فى الفن...

أما الوحدة فنشأت عن انتماء الفنون الإسلامية إلى حضارة متكاملة تعتبر من أهم وأعنى وأخصب الحضارات الكبرى فى العالم نمت وأثمرت وأزهرت من خلال قيم الإسلام كدين وفكر، الإسلام الذى يمثل فى الأصل قيماً إلهية وفكراً إلهياً، ومن خلال ذلك نبع الفن الإسلامى متضمناً بداخله قيماً وأفكاراً مرتبطة بالحضارة التى نشأ فى كنفها.

وفكرة تناول الفن الإسلامى كتراث، والتوصل إلى الفلسفة الجمالية المتضمنة فيه نبعت من أحد أهم أهداف التربية الفنية المرتبطة بالتراث كأحد الروافد الهامة فى تدريس التربية الفنية والذى ينص على : (نقل واحترام التراث والحفاظ عليه وتطويره).

وتناول التراث الفنى الإسلامى بالدراسة واتخاذ كمنطلق حضارى بخاصة أثناء الانفتاح الكبير على الغرب وتبنى قيمه الجمالية والاجتماعية والثقافية وهو ما يطلق عليه الآن العولمة حيث يتخذ الآخر كنموذج عالمى للقيم، وكما يحدث الآن أمام المد الثقافى

الغربي الوافد الذي سيطر على العالم مع بداية القرن العشرين ، وحيث يجب من خلال ذلك الحفاظ على الشخصية القومية التي تمثل التراث الحضارى.

إن توثيق الانتماء إلى الجذور واحترام التراث وجعله منطلقاً إلى كل ما هو عالمي ومعاصر، هو قمة الأصالة والبحث عن الذاتية الحضارية الخاصة المتفردة، ولكن أن تقطع صلتنا بالأصول الثقافية لجذورنا فإن ذلك يكون بمثابة بتر لجزء هام جداً وأساسى لابد أن يرافقنا كأمة حضارية عريقة فى بناء حضارة مستقلة وذاتية نابعة من فكر وفلسفة جذورنا الحضارية، وليست حضارة تابعة مشقة بلا هوية.

والفن الإسلامى يعد تراثاً حضارياً قومياً وعالمياً فى نفس الوقت يمثل حقبة حضارية مزدهرة إبان العصور الوسطى المظلمة فى أوروبا حينذاك، وعلى ذلك فلا بد من إقامة الجسور للتواصل بيننا وبين تراثنا لنستمد منه عناصر بقاءنا، وحضورنا واستمرارنا إذا أردنا أن نمتلك هوية حضارية خاصة وشخصية متفردة.

والتربية الفنية المعاصرة تهتم بالتراث الحضارى كأحد المحاور الهامة التى تلعب دوراً فعالاً، وتمثل طاقة إبداعية خلاقة فى مناهج الدراسة بالكليات والمدارس... واهتمام البحث بدراسة فلسفة الجمال فى الفن الإسلامى تعد بمثابة لغة للتواصل بيننا وبين ماضينا المزدهر الذى يحمل بين طياته السمات الجوهرية والجينات الأصلية لبناء حضارة معاصرة ذات أصالة موعلة فى القدم، فى محاولة للبحث عن هويتنا الثقافية... فقد آن الألوان أن نكون أنفسنا لا مقلدين ولا مستوردين، من خلال تأصيل ذاتيتنا الثقافية بهدف إبعاد شبح التبعية الثقافية التى تؤدى فى الغالب إلى محو الشخصية الفردية والحضارية المتميزة.

والتراث الفنى الإسلامى يتكون من جانبين جانب مادى ملموس يمثل النتاج الفنى والتطبيقات المتمثلة فى الآثار الفنية، وجانب فكرى معنوى يمثل القيم والاتجاهات التى تنتسب إلى الماضى والحاضر والزمن والتاريخ.. والتى صاحبت نمو التراث الإسلامى جنباً إلى جنب فكانت بمثابة وجهين لعملة واحدة.

يقول محمد عمارة : " إن الوعي بمكونات تراثنا كظاهرة فكرية تمثل الخلفية الحضارية الممتدة لأمتنا فى الماضى، والتى لا زالت عناصرها الكثيرة سارية ممتدة بل

وفاعلة ومؤثرة فى حياتنا الراهنة وإن الوعى بمكونات هذا التراث ككيان حى متفاعل ونام هو الشرط الأول والضرورى لتحديد موقفنا من صفحاته ومدارسه واتجاهاته وهو الأمر الذى لابد وأن يسبق أى عملية اختيار أو تفضيل فى مجال هذا التراث. بل إن مثلنا مع هذا التراث كمثل الإنسان مع القوانين الطبيعية التى نراها فى هذا الكون، فقبل أن يعى الإنسان قوانين ظاهرة ما لا يستطيع اكتشافها ومن ثم لا يستطيع توجيهها ولا التحكم فيها والسيطرة عليها... فالوعى بالتراث هو إبراز الفائدة التى تستطيع حياتنا المعاصرة والمستقبل أن تكسبها من تراثنا^(١).

ويؤكد الرأى السابق أهمية تناول التراث من خلال رؤية متعمقة ومتكاملة فى نفس الوقت.. لا تقتصر على تناول القشرة الخارجية فقط بل تشمل الأبعاد الفكرية والحضارية العميقة وذلك لأن التراث الفنى الإسلامى يستبطن بالإضافة إلى شكله الجمالى المباشر قيماً ومعايير عميقة الأصول ووثيقة الارتباط بتكوينه الحالى.. لا يمكن للإدراك السطحى أن يكشف غور أسرارها، ولكنه يتطلب نوعاً من البصيرة المتعمقة.

ويذكر جابر عصفور : " إن فعل النهضة ليس استعارة سلبية لنموذج مغاير لدى الآخر، وإنما يجب أن يتم من خلال امتداد تاريخى فى الحاضر الذى ينطوى على تراثه والذى يعيد تأويله مما يؤكد التقدم لا التخلف، والانفتاح لا الانغلاق، والابتداع لا الاتباع وحيوية التنوع والمغايرة"^(٢).

ومنذ أن أصبح الغرب يمثل نموذجاً للتقدم، وأصبح الاعتقاد الخاطئ بأن التقدم هو بمثابة الانفتاح على هذا الغرب، واستعارة أنماطه الثقافية صار من الضرورات الملحة النظر إلى مقومات التقدم الحضارى الخاص.

ومن خلال البحث عن الذات الثقافية الخاصة كمظهر للانتماء فى مقابل التغريب، والأصالة فى مقابل التبعية، والتمسك بالهوية الخاصة المتفردة فى مقابل اللاهوية والا انتماء... والتواصل مع الماضى الحضارى المزدهر فى مقابل التجاهل والانفصال

(١) محمد عمارة : التراث والتجديد، القاهرة، دار الشروق ، ١٩٨٧ م، ص ٥.

(٢) جابر عصفور: أنوار العقل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦ م، ص ٢١.

وعدم الاكتراث، فليست " العولمة" (*) هى السبيل إلى النهضة، وإنما سبيل النهضة هو اتخاذ الإطار الثقافى الخاص والمحلى كقاعدة تنطلق منها إلى العالمية من خلال استيعاب المتغيرات المعاصرة .

خلفية المشكلة :

إن أى حضارة من الحضارات المزدهرة عبر التاريخ، لابد وأن تستند إلى نظرية فلسفية جمالية تهيمن على هذه الحضارة ، بمعنى الفكر الفلسفى الذى يحكم النتاج الإبداعى داخل إطار هذه الحضارة، ويصبغها بصبغته المتفردة ورؤيته الخاصة التى تعكس الأصالة الثقافية والفكرية والجمالية.

والحضارة الإسلامية باعتبارها أوسع الحضارات انتشاراً جغرافياً عبر التاريخ تنطوى بداخلها على منطق فكرى داخلى يتفاعل فى اتساق وتوافق داخل إطار هذه الحضارة، ويؤثر فى شكلها المادى الملموس (الحضارى) وشكلها المعنوى المحسوس (الفكرى) ، وبالتالي ينعكس كل ذلك فى معطياتها الجمالية.

" وحيث لا يمكن إنكار وجود جماليات إسلامية فى جانبها المجرى والفنى تنظم متعدداتها وحدة الفكر الإسلامى، ولا يمكن إنكار التصورات والنظريات الجمالية فى فلسفات كبار المفكرين المسلمين كالفارابى والتوحيدى والمتصوفة... وغيرهم والتى يشكل الفكر الإسلامى أهم مرتكزاتها، ونحن فى عصر تتقدم فيه العلوم وتعمق اختصاصاتها، فى حاجة إلى اجتياز مرحلة الملاحظة والاستقراء للوصول إلى إدراك المنطلقات واستنباط القواعد الأساسية التى انطلقت منها تلك الجماليات الإسلامية، حيث يصبح الاعتماد على ذلك فى تأسيس علم جمال إسلامى" (١).

ومن هنا كان اهتمام البحث بالفن الإسلامى كتراث، ومحاولة استقراء وتنظير الجانب الفلسفى الجمالى الخاص به، والذى كان له الأثر الكبير فى تشكيل الخصائص

(*) العولمة : هى سيادة النموذج الثقافى السائد فى العالم، وطغيانه على النموذج الخاص المتفرد لكل ثقافة على حدة (والآن النموذج الثقافى الأمريكى هو السائد فى العالم).

(١) عبد الفتاح رواس قلعة جى : مدخل إلى علم الجمال الإسلامى، دار قتيبة للنشر ، بيروت، ط ١، ١٤١١ هـ، ١٩٩١ م، ص ٦.

والسمات الجوهرية التي صاغت مظاهره الجمالية، وطرحت من حوله التساؤلات الفلسفية حول معنى الفن... وفلسفته.. وهدفه.. والمبادئ والقيم الجمالية التي تنتظمه كإبداع بشري يمثل تعبير فني من خلال عناصر العمل الفني من ألوان وخطوط ومساحات وعلاقات وقيم جمالية.... صاغت الشكل إلى العديد من اللغات الفلسفية المتعددة والمتوحدة أيضاً فتمثل بذلك وجهين لعملة واحدة أو وجوهاً إبداعية متنوعة لعملة واحدة، فمثلاً التوحيد حقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً في الفن. والوحدة والتنوع كسمة جمالية وسمة فلسفية في نفس الوقت، والتجريد كمضمون جمالي ومضمون فلسفي معاً، والجمال المعنوي كانعكاس جمالي في الفن الإسلامي، ومضمون التكرار جمالياً وفلسفياً في الفن الإسلامي، وصور التعبير عن المطلق جمالياً داخل إطار الفن الإسلامي ومضمونه الفلسفي، والنظام في الفن الإسلامي وارتباطه بالنظام في الكون، والنفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك في الفن الإسلامي، والمركزية كمداول جمالي في الفن الإسلامي وارتباطها بالمركزية الكونية كمداول فلسفي، والحيز والفراغ في الفن الإسلامي ومدلوله الفلسفي، والفلسفة الجمالية للنور في الفن الإسلامي، والتوازن في الفن الإسلامي كمعيار جمالي وفلسفي في نفس الوقت، وعلاقة الفنان المسلم بالطبيعة وكيفية تحويلها إلى معادل فلسفي جمالي، والفن الإسلامي كفن جماعي وفردى في نفس الوقت وتفسير ذلك فلسفياً. ولغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء، واللانهائية كمداول جمالي ومدلولي فلسفي.

ومن خلال ما تقدم تصبح قراءة المضمون الجمالي فلسفياً، والنظام الفلسفي الخاص وراء كل لغة جمالية داخل إطار الفن الإسلامي هي بمثابة مجال للتأمل والدراسة والتنظير والاستقراء من خلال الانتقال من الشكل الجمالي المباشر إلى المعنى الكلي العام في محاولة لاستنباط أصول النظرية الجمالية الإسلامية.

من خلال التوصل إلى منابع الرؤية الجمالية في التراث الفني الإسلامي حيث إنه يستبطن في داخله قيماً ومعايير جمالية جوهرية تكون بمثابة نقطة انطلاق نحو إمكانات بناء نظرية جمالية معاصرة بمدلولات تدخل ضمن نسق معرفي معاصر يهدف للتواصل مع الذات الثقافية التاريخية المبدعة، من خلال بناء نظرية جمالية معاصرة تشمل الأصول

والقيم الفلسفية والجمالية المستخلصة من فلسفة الجمال فى الفن الإسلامى، والتي تكون أساس محتوى النظرية ويشمل الأهداف والمصادر الجمالية بهدف الوصول إلى تصور واضح وفهم للمبادئ الثابتة والمطلقة المتضمنة فى الفلسفة الجمالية للفن الإسلامى وتوضيحها، وبيان أهميتها فى بنية النظرية الجمالية لتصبح مبادئ موجهة ومرشدة وفق أيديولوجية معاصرة.

حيث تبنى من خلال مجموعة مترابطة من المبادئ والقواعد والمفاهيم المستمدة من الفلسفة الجمالية الإسلامية والتي تمثل الأساس الذى تقوم عليه بناء النظرية بما يتوافق وحتميات المعاصرة، كحلول واحتمالات ورؤى معاصرة للمبادئ الجوهرية الأساسية والأسس الجمالية الناتجة عنها، وبما يؤكد الوحدة والشمول والانتماء والخصوصية داخل إطار النظرية.

ويتم ذلك من خلال مصادر الدراسات التاريخية التى تناولت فلسفة الجمال فى الفن الإسلامى.. والنظريات الجمالية فى فلسفات أوائل المفكرين والفلاسفة المسلمين كأبى حيان التوحيدى، والفارابى، وابن قيم الجوزية، وابن حزم، وابن سينا، وابن رشد والكندى، والمتصوفة كابن عربى، والسهروردى.

بالإضافة إلى آراء المفكرين المعاصرين الذين تناولوا علم الجمال فى الفن الإسلامى مثل عفيف بهنسى، وعبد الفتاح رواس قلعة جى، وسمير الصايغ، ووفاء إبراهيم، وبعض المستشرقين المنصفين أمثال تيتوس بيركهارت T - Berckhardt، أوليج جرابار Q. Graber، جوستاف لوبون G. Lobon.

حيث توصل هؤلاء المفكرون المعاصرون من خلال دراساتهم إلى ملامح الفلسفة الجمالية الإسلامية التى عكست معانى الفكر الإسلامى وصبغت الفن بتلك الصبغة الجمالية المتوحدة بهدف بناء نظرية جمالية معاصرة، يسهم فى تكوينها رؤية موضوعية متكاملة تجمع بين آراء الماضى الذى عاصر الفن الإسلامى فى ميلاده ونموه وازدهاره وانتشاره ورؤية الحاضر الذى يشكل الفكر الإسلامى المعاصر أهم ركائزه ومنطلقاته، وذلك بهدف تحديد الإطار العام لنظرية جمالية معاصرة تستند إلى فلسفة جمالية أصيلة.

تؤكد وفاء إبراهيم: "إننا مقيدون بالتأريخ لنظريات الفكر الجمالية للفن الإسلامي ولكن قبل أن نختار النماذج النظرية يمكن أن نقول إن الحديث عن الجمال، مفهومه وطبيعته، وجوهره، والفن ونماذجه، من الكثرة عند المسلمين بحيث إنها تستحق دراسات مستقلة حتى يتبين عمقها وأصالتها من خلال عرض الخصائص والسمات العامة التي تحكم الفكر الجمالي الإسلامي موضحة جوهر ما يدور حول ذلك الفكر في عمومه^(١).

وتذكر إنصاف الربضي: "إن الأفكار الجمالية للفلاسفة العرب والمسلمين قد أصبحت معروفة ومشهورة عند فلاسفة القرون الوسطى الأوروبية فقد قالوا: إن الجمال كما يقول العرب موجود في الصفات التي تكون الشيء بحيث يصبح هذا الشيء الذي يجب أن يكون، ومن الجدير بالذكر أن الحضارة العربية الإسلامية المتطورة أثرت تأثيراً كبيراً على عملية التكوين الروحي عند الشعوب الأوروبية وقد تركت هذه الحضارة أثرها البعيد على النظريات الناشئة في علم الجمال الغربي"^(٢).

وعلى هذا فجماليات الفن الإسلامي باعتباره نتاج إبداع الأمة الإسلامية في حقبة حضارية مزدهرة من تاريخ الفكر والثقافة العالمية التي تبلورت من خلال الثقافة الإسلامية التي جسدت الفكر من خلال التطبيق في ميادين العلوم المختلفة فنشأت الحضارة الإسلامية كارتقاء للمعطيات الثقافية والفكرية التي نشأ الفن الإسلامي كإبداع بشري في إطارها.

مشكلة البحث :

غالبا ما يتم تناول الفن الإسلامي من قبل بعض الدراسات من خلال تصنيف الأعمال الفنية إلى مجالات كالعمارة والخزف والزخارف وأعمال المعدن والزجاج والنسيج والخشب ... وكثيراً ما تقف حدود هذه الدراسات عند البحث في الجانب التقني وخصائصه لأحد هذه المجالات.

(١) وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة غريب، ب ت، ص ٣٧.

(٢) إنصاف جميل الربضي: علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، دار الفكر، الأردن، ١٩٩٥ م، ص ٦١.

وبعض الدراسات الأخرى تقف عند حدود التصنيف التاريخي السياسي الذي يلتزم به منطق النقاد والمؤرخين في أغلب الكتب والمؤلفات التي تتناول الفن الإسلامي من خلال نظرة تاريخية فقط تصنف الفن الإسلامي من خلال العصور التاريخية السياسية كالعصر الأموي أو العباسي أو المملوكي أو السلجوقي أو الفاطمي أو العثماني... وما يميز كل عصر عن الآخر باستثناء بعض الدراسات القليلة جداً.

وإن كان البحث الحالي يبتعد قليلاً عن تلك المنهجية السالفة، وينتهج بعداً آخر يتميز ببعض الشمولية^٤ والنظرة الكلية التي تتناسب مع الدراسات الجمالية.

هذا بالإضافة إلى التفسير الخاطيء من قبل الكثير من المستشرقين والذي ينعت الفن الإسلامي بسمة الفن الزخرفي التزييني فقط ، أو أنه فن يندرج تحت مسمى الفنون الصغرى التطبيقية (حيث يتم هذا التصنيف من منطلق مقارنة الفن الإسلامي بالفنون الأوروبية) ومعظم هذه الدراسات تشكك في قيم الفن الإسلامي الجمالية، وتؤكد أنه فن جاء نتيجة عدم مقدرة على محاكاة الواقع فهرب إلى الناحية التزيينية ، وهذه النظرة هير المنصفة تدرج الفن الإسلامي تحت مسمى الفنون الصغرى.

هذا بالإضافة إلى القول المجحف إن الفن الإسلامي ما هو إلا تطور للفن البيزنطي، أو القول بأن الفن الإسلامي تطور للفن الروماني الهيليني، أو الساساني الفارسي، حتى أصبحت هذه النظرة من قبل النقاد المستشرقين الغربيين حقيقة واقعة وأصبحنا نحن كورثة شرعيين لهذا الإرث نردد ما وراءهم بدون مناقشة وكأنه سمة تاريخية غير قابلة للجدل، بينما الفن الإسلامي في نموه وازدهاره خلال عشرة قرون مروراً بحضارات ومجتمعات متنوعة وتختلف في ثقافتها وتوجهاتها الجمالية قد استقى من تلك الثقافات، ولكن بالقدر الذي يتلاءم مع الفكر العام الذي يوجهه فلا يمكن القول بأنه تطور للفن البيزنطي أو الروماني الهيليني أو الساساني الفارسي، فكل هذا تشكيك عقيم لأن تلك الحضارات تختلف اختلافاً جذرياً من ناحية الفكر الذي يحكمها عن الحضارة الإسلامية، وما أبعد تلك الثقافات التي لم تتعد الحدود المكانية الجغرافية لأراضيها عن فن تخطى حدود الزمان والمكان، وحقق إضافات حضارية وعالمية امتدت امتداداً جغرافياً شديداً من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب ومن أقصى الشمال إلى أقصى الجنوب،

وبرغم كل هذا التنوع والاختلاف فإن هناك ظاهرة جمالية جديدة بالبحث والدراسة، تقتصر على الفن الإسلامي فقط، وذلك لأنها لم تظهر في تاريخ الفن عبر العصور القديمة أو الحديثة بالطبع وهذه الظاهرة هي (الوحدة في إطار التنوع) حيث تمثل سمة جمالية خاصة جداً لم توجد من قبل ظهور الفن الإسلامي وذلك رغم التنوع الشديد الذي اصطبغ به الفن الإسلامي جغرافياً وثقافياً ، إلا أنه يصطبغ بوحدة عميقة تجمع هذه الخصائص المتنوعة وتحولها إلى لغة جمالية متوحدة... وينعكس ذلك من خلال سمة التنوع في إطار الوحدة والوحدة في إطار التنوع.

ويهتم البحث بمحاولة التفسير الفلسفي الجمالي للفن الإسلامي باعتباره يمثل وحدة واحدة وكل متكامل وذلك بغض النظر عن التقسيم التاريخي أو الجغرافي أو التقني لمجالات الفن الإسلامي.

الأمر الذي يدعو إلى التساؤل هل يمكن تكوين فلسفة جمالية للفن الإسلامي تستند إلى أبعاد فلسفية جمالية يمكن استخلاصها من خلال استقراء استقراء موضوعياً باعتباره يمثل وحدة واحدة بغض النظر عن تقسيمه إلى عصور سياسية أو مجالات فنية - وذلك استناداً إلى آراء الفلاسفة والمفكرين القدامى والمعاصرين في الفن والجمال الإسلاميين بمعنى أوضح هل يمكن تأسيس فلسفة جمالية للفن الإسلامي من خلال دراسة أصوله الفلسفية والجمالية ١٢

فروض البحث :

- ١ - يمكن تنظير الأصول الفلسفية والجمالية للفن الإسلامي.
- ٢ - من الممكن تأسيس فلسفة جمالية معاصرة تنبع من المبادئ الفلسفية والجمالية للفن الإسلامي .

أهداف البحث :

- ١ - يهدف البحث إلى دراسة الفن الإسلامي كتراث دراسة مغايرة باعتباره يمثل وحدة واحدة رغم تنوعه الشديد وذلك بغض النظر عن المناهج النقدية السابقة التي قسمت الفن الإسلامي إلى عصور تاريخية سياسية أو مجالات فنية منفصلة.

٢ - يهدف البحث للتوصل إلى الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى .

٣ - إثراء وبلورة التصورات المعاصرة لفلسفة الجمال الإسلامى.

أهمية البحث :

١ - تحليل واستقراء وتطوير التراث من خلال رؤية معاصرة استناداً إلى أهداف التربية الفنية .

٢ - تأصيل الانتماء إلى الشخصية القومية المتمثلة فى التراث الحضارى الخاص وبخاصة أثناء الانفتاح على الغرب وتبنى قيمه الجمالية والثقافية وهو ما يطلق عليه الآن " العولمة " .

الإطار النظرى : ويتكون من :

أ - تنظير الجانب الفلسفى الجمالى فى الفن الإسلامى ، والذى يمثل بعداً واضحاً فى تشكيل الخصائص والسمات الجوهرية التى صاغت مظاهر الفن الإسلامى الجمالى والتى تتركز فى النقاط التالية :

١ - التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً فى الفن الإسلامى من خلال التعبير عن المطلق .

٢ - الوحدة والتنوع داخل مجالات الفنون الإسلامية .

٣ - التجريد كمضمون جمالى ومضمون فلسفى .

٤ - التكرار كمداول جمالى والمغزى الفلسفى له .

٥ - النظام الهندسى فى الفن الإسلامى وارتباطه بالنظام فى الكون .

٦ - النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك فى الفن .

٧ - المركزية كمداول جمالى فى الفن الإسلامى وارتباطها بالمركزية الكونية كمداول فلسفى .

٨ - الحيز والفراغ فى الفن الإسلامى ومدلوله الفلسفى .

٩ - الفلسفة الجمالية للنور فى الفن الإسلامى.

١٠ - لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء أى الانتقال من الشكل الجمالى المباشر إلى المعنى الكلى العام.

١١ - تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى (الأرابسك) .

١٢ - اللانهائية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفى.

وسوف تتخذ الباحثة هذه السمات الجمالية كدعائم تتركز عليها فى تنظيم علم الجمال فى الفن الإسلامى.

كما يتم تناول آراء الفلاسفة والمفكرين فى الفن والجمال الإسلامى من أمثال أبى حيان التوحيدي و الغزالى و المتصوفة...

فمثلاً التوحيدي يقول عن الجمال إنه : " كمال فى الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس " (١).

والجمال عنده نوعان:

جمالى مثالى:

موضوعى يصل إليه العقل المجرد المستتير بالعلة الأولى، لا بالحواس القاصرة المضللة، ولهذا فهو جمال مطلق ثابت، لا متغير ولا نسبى.

جمال مادى:

يصل إليه بالحواس، ولهذا فهو نسبى شرطى متغير، خاضع للتغير الاجتماعى، وتابع للعادات والتقاليد المحلية والطبائع البشرية ، ولتفريق الجمال عن القبح فى هذه النسبية ، فإن التوحيدي يربط الجميل بما هو نافع وخير بدون أن يغفل عن الغاية الروحية

(١) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، الجزء الثالث، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة،

مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٤، ص ١٤٦.

الكبرى للجمال، فالخير الأكمل والجمال الأمثل عنده، هو إحداث الجمال المثالى للوصول إلى المطلق.. **الله** كلى الجمال".

أما الغزالي:

فيؤكد أن الجمال ينقسم إلى :

١ - " جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس وهو جمال حسى .

٢ - جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة وهو جمال وجدانى "(١).

كما يميز بين (العقل والقلب) : ويؤكد أن المعقولات تولد لذة فى العقل، وأن هذه اللذة مرجعها جمال المعقول، وفرق بين جمال المعقول، وجمال الصفات الباطنة التى يستشفها الوجدان "(٢) .

أما **ابن قيم الجوزية** : فقسم الجمال إلى :

١ - جمال ظاهر .

٢ - جمال باطن .

وهو يرى أن الجمال الباطن هو المحبوب لذاته، وهو جمال العلم والعقل والجود والعفة والشجاعة، وهو محل نظر **الله** من عبده، موضوع محبته "(٣) .

ومن خلال الآراء السابقة للفلاسفة المسلمين فى الجمال يتضح أن قضايا جمالية كثيرة جداً قد بحثت وطرحت فى الحضارة الإسلامية منها قضايا الجمال والجلال، وقضايا الشكل والمضمون فى الفن والجمال قد طرحت وبحثت فى القرون الوسطى، وذلك قبل أن يتناولها علم الجمال الحديث والمعاصر بعشرات السنين، فالتوحيدى قسم الجمال إلى جمال معنوى وجمال مادى، والغزالي قال: بجمال الصورة الظاهرة وجمال الصورة الباطنة، وابن قيم قال: الجمال الظاهر والجمال الباطن.

(١) أبو حامد الغزالي : إحياء علوم الدين، الجزء الثانى، دار إحياء الكتب العربية بدون تاريخ، ص ٣٠٦

(٢) محمد على أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، إسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩، ص ٢٣.

(٣) عبد الفتاح رواس: مرجع سابق، ص ١٥.

أما الفيلسوف ابن حزم الأندلسي : فقد ذكر في كتابه " طوق الحمامة " عن الجمال : " إن النفس الحسنة تولع بكل شيء حسن، وتميل إلى التصاوير المتقنة، وهى إذا رأت بعضها ثبتت فيه، فإن ميزت وراءها شيئاً من أشكالها، اتصلت وصحت المحبة الحقيقية ، وإن لم تميز وراءها شيئاً من أشكالها، لم يتجاوز حبها الصورة، وإن للصور لتوصيلاً عجيباً بين أجزاء النفوس النائية " (١) .

ومن خلال تحليل الآراء السابقة للفلاسفة المسلمين، يتضح أن قضية الشكل والمضمون قد طرحت وبحثت فى القرون الوسطى من قبل المفكرين المسلمين وذلك قبل عشرات السنين من تناول علماء الجمال المحدثين والمعاصرين لها. وهذا يؤكد سبق حضارى تصبح من الأمانة العلمية والحضارية إثباته.

وعند دراسة الفن الإسلامى نجد أنه مثال واضح يعكس العلاقة الوثيقة بين الشكل والمحتوى، فكل مظهر جمالى من مظاهر الفن الإسلامى يعكس محتوى ومضموناً فلسفياً يوجد له صدى عند الفلاسفة المسلمين، فمثلاً " التعبير عن الكل من خلال الجزء " فى الفن، وقد تحدث عنه الفلاسفة المسلمين وأثبتوا أن كل شيء فى الكون يعود إلى الكلى المطلق ومثالاً " التكرار فى الفن الإسلامى " وتفسير التكرار فلسفياً عند المتصوفة والفلاسفة، " النظام الرياضى الهندسى فى الفن الإسلامى " ومدلوله عند إخوان الصفا وهكذا... وسوف تتخذ الباحثة من هذه الآراء الفلسفية وتصنيفها وتحليلها وإيجاد العلاقة بينها وبين الأصول الجمالية للفن الإسلامى الأسس التى تركز عليها فى تحليل جمالياته ومن آراء الفلاسفة فى الفن والجمال والتى تعتبرها الباحثة مادة خصبة وثرية لتفسير الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى وذلك من خلال :

- ١ - تجميع كل ما كتب عن الفن والجمال من قبل الفلاسفة.
- ٢ - تصنيف هذه المادة من حيث ارتباط كل مجموعة من الآراء وتوافقها.
- ٣ - تحليل هذه المادة تحليلاً دقيقاً وذلك لإيجاد العلاقة المتبادلة بين الأصول الفلسفية والأصول الجمالية.

(١) أبو محمد على بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، بيروت، مؤسسة ناصر للطباعة،

وسوف تتخذ الباحثة من هذه الآراء الفلسفية وتصنيفها، وتحليلها وإيجاد الصلة بينها وبين الخصائص الجمالية فى الفن الإسلامى المحاور الرئيسية التى تحدد معالم بناء الفلسفة والأسس التى تقوم عليها، على ذلك تتحدد تلك الأسس فى :

١ - أسس جمالية مستخلصة من الأصول الجمالية للفن الإسلامى وتحليلها.

٢ - أسس فلسفية مستخلصة من الأصول الفلسفية للمفكرين والفلاسفة.

الإطار العملى :

١ - ويتضمن انتقاء عدد من اختيار الفنانين المعاصرين استلهموا الأصول الفلسفية والجمالية فى الفنون الإسلامية المتنوعة، حيث يتم تصنيفها وتحليلها لاستخلاص المبادئ الجمالية فى الفن الإسلامى وكذلك المبادئ الفلسفية و يتم ذلك من خلال برنامج للتحليل يتناول الخصائص الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى ومدى تحققها فى أعمال الفن المعاصر.

مصطلحات البحث :

الأصول الجمالية :

المعنى اللغوى للجمال :

ذكر مصطلح الجمال فى المعجم الوسيط على أنه صفة تلحظ فى الأشياء تبعث فى النفس سروراً ورضاً.

(الجَمَال) : البالغ فى الجمال.

(الجُمَال) : الأكثر جمالاً وهو أبلغ من الجمال.

(جَمَل) : جمالاً : حسن خلقه، و - حسن خلقه - فهو جميل.

(جَمَلَاء) : وهى جميلة، جمعها جمائل.

(جَمَلَةٌ) : حسنه وزينه^(١).

(١) إبراهيم أنيس عبد الحليم وآخرون: المعجم الوسيط، الجزء الأول، مطابع دار المعارف، القاهرة،

مفهوم الجمال فى الإسلام :

" إن لفظ الجمال ذكر فى القرآن فى مواضع كثيرة وتحت مسميات عديدة، ويذكر ابن الأثير فى لسان العرب : " إن الجمال يقع على الصور والمعانى "(١).

والقرآن الكريم يحفل بالكثير من الآيات التى تعبر عن الجمال وتقع على الصور والمعانى، فمن الآيات التى جاءت معبرة عن الصور المرئية أو الجمال المرئى أو الشكلى: **بسم الله الرحمن الرحيم [والأَنْعام خلَقها لكم فيها دَفء ومَنافع ومنها تَأْكُلون ، ولكم فيها جَمال حين تَرِيحون وحين تَسْرَحون]** (٢).

ومن الآيات التى جاءت فى القرآن معبرة عن الجمال فى المعنى والجمال فى المضمون .

بسم الله الرحمن الرحيم [قال بل سئلت لكم أنفُسكم أمراً فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون] (٣)

[وإن الساعة لآتية فاصفح الصفح الجميل] (٤) .

[فتعالين امتعكن واسرحكن سراهاً جميلاً] (٥) .

[واصبر على ما يقولون واهجرهم هجرأً جميلاً] (٦) .

ويعرف أبو حامد الغزالى الجمال بقوله : " إن الجمال ينقسم إلى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس، وإلى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب، ونور البصيرة، والجمال الأول يدركه الصبيان والحيوان، أما الجمال الثانى يختص بإدراكه

(١) ابن منظور (مجد الدين بن يعقوب) : لسان العرب ، طبعة جديدة محققة ومنقحة ومشكولة ، دار المعارف ، القاهرة ، بدون تاريخ.

(٢) سورة النحل : الآية (٥ ، ٦)

(٣) سورة يوسف: الآية ١٨ .

(٤) سورة الحجر: الآية ٨٥ .

(٥) سورة الأحزاب : الآية ٢٨ .

(٦) سورة المزمل: الآية ١٠ .

أرباب القلوب ولا يشاركهم فى إدراكه من لا يعلم إلا ظاهراً من الحياة الدنيا، ثم يضيف الغزالي: " فمن رأى حسن نقش النقّاش، وبناء البناء انكشف له من هذه الأفعال صفاتها الجميلة الباطنة التى يرجع حاصلها عند البحث إلى العمل والقدرة، كما يؤكد أن الجميل محبوب، والجميل المطلق هو الواحد الذى لا ضد له، الصمد الذى لا منازع له، الغنى الذى لا حاجة له، القادر الذى يفعل ما يشاء " (١) .

ويقول الغزالي : " واعلم أن كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال والله تعالى جميل يحب الجمال، ولكن الجمال إذا كان بتناسب الخلقة وصفاء اللون أدرك بحاسة البصر، وإذا كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والأخلاق وإرادة الخيرات... إلى غير ذلك من الصفات الباطنة أدرك بحاسة القلب، ويؤكد الغزالي أن لا خير ولا جمال ولا محبوب فى العالم إلا وهو حسنة من حسنات الله، وأثر من آثار كرمه وغرفة من بحر جوده سواء أدرك هذا الجمال بالعقول أو بالحواس وجماله تعالى لا يتصور له ثان لا فى الإمكان ولا فى الوجود " (٢) .

والغزالي هنا يقسم المظاهر الجمالية إلى ثلاثة أقسام: جمال حسى يدرك بالحواس، وجمال وجدانى يدرك بالقلب، وجمال عقلى يدرك بالعقل.

وقد تحدث ابن قيم الجوزية: "عن جمال الظاهر والباطن، ورأى أن الجمال الباطن هو المحبوب لذاته، وهو جمال العلم والعقل والجود والعفة والشجاعة وهو محل نظر الله من عبده وموضع محبته " (٣) .

أما جلال الدين الرومى مؤسس الطريقة الصوفية المولوية :

فيتساءل : " هل يرسم الرسام صورة جميلة حباً فى الصورة نفسها دون أن يأمل المنفعة من رائها؟ وهل يكتب الخطاط كتابة فنية حباً فى الكتابة عينها دون أن تكون القراءة هى غايته منها ؟ ويجيب : إن الصورة الظاهرة إنما رسمت لكى تدرك الصورة

(١) أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، ج ٢، ص ٣٠٦.

(٢) أبو حامد الغزالي: المرجع السابق، ص ص ٢٦٧ - ٣٠٦.

(٣) عبد الفتاح رواس قلعة جى: مدخل إلى علم الجمال الإسلامى، دار قتيبة، سوريا، ١٩، ص ١٤.

الباطنة، والصورة الباطنة تشكلت من أجل إدراك صورة باطنة أخرى على قدر نفاذ بصيرتك»^(١).

مفهوم علم الجمال المعاصر :

" إن علم الجمال بمعناه الدقيق هو علم قوانين التطور العامة للفن، ويعتبر الفن أعلى شكل في عملية الاستيعاب الجمالي من الواقع وبما أن علم الجمال هو علم قوانين التطور العامة التي تظهر في الفن فإنه يحتل مكاناً بارزاً في الفلسفة من جهة وفي علوم الفن من جهة أخرى، ويبحث علم الجمال أيضاً في حقيقة الوعي الإنساني الذي يعتبر انعكاساً للوجود الإنساني" ^(٢).

ويقول عبد الغنى الشال : " إن الجمال والتعرض له شيء صعب المنال ومعتقد جداً ، ولكن حيث أنه حقيقة ماثلة فلا بد أنه صفة أو مجموعة صفات أو قيم كامنة في الأشياء الطبيعية أو المصنوعة بنظام خاص دقيق وبالعلاقات خاصة تحدث إحساساً بالمتعة والرضا وهذه القيم لا بد منها لأنها جانب حي نام للتقدم الاجتماعي" ^(٣).

تعريف الجمال :

إن موضوع علم الجمال هو إدراك القيم، والجمال هو قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء خلعنا عليه وجوداً موضوعياً^(٤).

الفلسفة الجمالية :

" هي دراسة القيم في علم الجمال أو الفن الجميل وتتناول الفلسفة الجمالية الجوانب النظرية من الفن الجميل بأوسع معنى له مع عدم الخلط بينه وبين الأعمال الفنية، أو بينه وبين اتجاهات الفن التعبيرية" ^(٥).

(١) سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، دار المعرفة، بيروت، ١٤٠٨ هـ، ١٩٨٨ م، ص ٢٥١.

(٢) عدنان رشيد: دراسات في علم الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بدون تاريخ، ص ١٤.

(٣) عبد الغنى الشال : فلسفة الفن والتربية الفنية، ١٩٥٦، ص ٦٠.

(٤) جورج سانتنيانا: الإحساس بالجمال (تخطيط النظرية في علم الجمال) ، ترجمة مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، بدون تاريخ، ص ٧٤.

(٥) راوية عبد المنعم عباس: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٧.

الدراسات المرتبطة

الدراسات المرتبطة بالأصول التاريخية للفن الإسلامي

دراسة " زكى محمد حسن " (١) :

بعنوان : " فنون الإسلام " .

تقع هذه الدراسة فى ٧٥٧ صفحة من القطع الكبير . تبدأ بنشأة الفن الإسلامى ومدارسه والعمائر الإسلامية من خلال الطرز التاريخية ثم تتناول الدراسة التصوير وفنون الكتاب من خلال مدارس التصوير الإسلامى، ثم الزخارف الكتابية والهندسية والنباتية ورسوم الحيوان فى الزخارف الإسلامية.

تتناول الدراسة الفن الإسلامى من خلال مجالاته الفنية المختلفة : الخزف فى العصور التاريخية - المنسوجات - السجاد - الحفر على الخشب - العاج والعظم - التحف المعدنية - الزجاج والبللور - الحفر على الحجر والجص فى العصور التاريخية بدءاً من فجر الإسلام والعصر الأموى ومروراً بالعصور العباسى والفاطمى والمملوكى والسلجوقى والمغولى الخ.

ثم تتناول الدراسة أثر الفنون الإسلامية فى فنون الغرب ثم تتناول جوهر الفنون الإسلامية .

وترتبط الدراسة بالبحث الحالى فى الفصل الخاص بالأصول التاريخية للفن الإسلامى حيث تم تصنيف العصور الإسلامية تبعاً للتصنيف التاريخى السياسى.

دراسة " عفيف بهنسى " (٢) :

بعنوان : " الفن الإسلامى " .

تقع هذه الدراسة فى ٥٨٥ صفحة من القطع الكبير تكون عشرة فصول، تناول الباحث فى الفصل الأول : تكوين الفن الإسلامى، والفصل الثانى : شخصية الفن

(١) زكى محمد حسن: فنون الإسلام، لبنان، دار الرائد العربى، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م.

(٢) عفيف بهنسى: الفن الإسلامى، سوريا، دار طلاس للنشر، ط ١، ١٩٨٦ م.

الإسلامى وجمالياته متناولاً بها فلسفة الفن الإسلامى وفى الفصل الثالث : عوامل تكوين المدنية العربية والإسلامية (متناولاً فيها العوامل الجغرافية - الروحية - الحضارية والعسكرية - وأشهر المدن الإسلامية) وفى الفصل الرابع : عمارة المساجد الأولى. وفى الفصل الخامس : عمارة المساجد فى البلاد العربية. وفى الفصل السادس : المساجد الإيرانية والتركية. وفى الفصل السابع : العمارة المدنية والعسكرية. وفى الفصل الثامن : فن التصوير الإسلامى. وفى الفصل التاسع : الرقش العربى وفى الفصل العاشر : الفنون التطبيقية.

وقد ارتبطت الدراسة السابقة بالبحث الحالى فى الفصل الثانى بعنوان : شخصية الفن الإسلامى وجمالياته الذى تناول فيه الباحث : التجريد فى الفن الإسلامى وأسبابه وعلاقة الفن الإسلامى بالدين الإسلامى، كما تناول الباحث بالتحليل العناصر النجمية فى التصميمات الإسلامية وتفسيرها الفنى والجمالى، كما تناول تفسير التجريد فى الفن الإسلامى واختلافه عن التجريد الغربى، وتوصل الباحث إلى أن الفن الإسلامى هو بمثابة معرفة حدسية بمعنى (معرفة روحية) يمكن من خلالها إدراك الجوهر المطلق.

كما تناول فى هذا الفصل (الوحدة فى الفن الإسلامى).

وقد ارتبطت الدراسة بالبحث أيضاً فى الفصل التاسع بعنوان (الرقش العربى) أى التصميمات الإسلامية النباتية والهندسية وأنواعها وارتباط ذلك بفلسفة الفن الإسلامى.

دراسة " مانويل جوميت مورينو M.G. Moreno " (١) :

بعنوان : " الفن الإسلامى فى إسبانيا "

تناولت هذه الدراسة الفن الإسلامى فى الأندلس منذ الفتح الإسلامى حتى عصر الموحدين، وأكدت أن الفتح الإسلامى للأندلس كانت له الأهمية الكبرى بالمقارنة بالفتوح الأخرى التى عرفتها إسبانيا، وظل تأثيره ممتداً حتى الآن، حيث صبغ إسبانيا بالصبغة الشرقية، وأوقد فيها الشعلة التى أضاعت الغرب، فكانت سبباً فى انطلاق النهضة

(١) مانويل جوميت مورينو: الفن الإسلامى فى إسبانيا، ترجمة لطفى عبد البديع، السيد عبد العزيز سالم، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٨.

الأوروبية. وبالإضافة إلى الدراسة الوصفية التاريخية للفن الإسلامى بالأندلس فإن الدراسة تهتم بجمالياته أيضاً، حيث يرتبط بها البحث الحالى فى النقاط التى تؤكد أن الفن الإسلامى هو تعبير عن إلهام وعقائد روحية فوق المادة، وكذلك العمارة فى الإسلام، حيث إن المعمارى المسلم لم يكن صاحب الفكرة فى الإنشاء، بل كانت هناك حاجة مجتمعه الإسلامى والوحى والإلهام، وإن نظام النسب فى عمارة المسجد يقوم على أساس إنسانى هو الوضع الأفقى فى خط مستقيم، ترجمة لما هو موجود فى الطبيعة وما يتصل بنظرية المساواة فى المجتمع الإسلامى، حيث لا يوجد سوى الإيمان المشترك .

الدراسات المرتبطة بالأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى

دراسة "بشر فارس" (١) :

بعنوان : " سر الزخرفة الإسلامية " :

حيث تؤكد هذه الدراسة أن الفن الإسلامى يستمد أصوله ومنابعه الأولى من العقيدة الإسلامية، تناولت هذه الدراسة الفن الإسلامى الهندسى الذى استلهمه الفنان المسلم من القيم الكونية، فالكون كل متكامل يمثل وحدة واحدة تجمع بين عالم الوجود وعالم الغيب.

كما تناولت هذه الدراسة اللون من خلال تحليل فلسفى يمثل وصف اللون، والهدف من استخدامه، وشدة اللون كأداة لجذب عين المتذوق واستخدام اللون فى الفن الإسلامى من خلال هذه الرؤية.

أيضاً تناولت الدراسة مبدأ التوحيد فى الإسلام كأحد الأصول التى ترجمها الفن الإسلامى بإبداع واقتدار إلى لغة جمالية خاصة جداً ومتميزة جداً، وإلى أساليب ومبادئ جمالية وفلسفية، ويرتبط البحث الحالى بهذه الدراسة من حيث الفكر والفلسفة التى قام عليها الفن الإسلامى.

(١) بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية، مطبعة المعهد الفرنسى للآثار الشرقية، ١٩٥٢ م ، القاهرة.

أيضاً ارتبط البحث الحالى بهذه الدراسة فى عدة نقاط من أهمها أن الفنان المسلم من خلال الفن الهندسى الإسلامى، إنما سعى للبحث عن جوهر الكون الخفى، واستخدم الأطباق النجمية والصورة الإشعاعية الناجمة عنها والتي تنطلق من مركز الدائرة تعبيراً عن فكرته عن الكون وجوهره ومنشأه

دراسة "إيمان محمد عبيد" (١) :

ب عنوان : " المضمون الإسلامى فى الفكر المعمارى " :

وقد تناولت فيها الباحثة الفكر الإسلامى وأثره فى تحديد مصادر الفكر المعمارى الإسلامى وأصوله، وأثره أيضاً فى تحديد ملامح العمارة الإسلامية مثال ذلك الوحدة التى نبعت من وحدة العقيدة ووحدة الفكر الإسلامى، والجمال فى القرآن وأثره فى التفكير والتأمل فى خلق الله ، والرمز فى القرآن وانعكاسه جمالياً فى العمارة الإسلامية والتجريد الذى استخدم فى العمارة للتوصل إلى تحقيق قيمة جمالية من خلال تجريد الأشكال الطبيعية، والاتزان الذى ارتبط فى الفكر الإسلامى بالاتزان الكونى، والحركة وارتباطها بحركة الكون والتجانس بين الشكل والمضمون، وقد ارتبط البحث الحالى بهذه النقاط السابقة فى الدراسة.

ثم تناولت الدراسة النظريات المعمارية المتنوعة التى تتفق مع المضمون الإسلامى مثل الوظيفية والعضوية والتجريدية والشمولية والتعبيرية والتكنولوجيا الحديثة.

وقد أكدت هذه الدراسة أن هناك فارقاً جوهرياً بين الفكر المعمارى الغربى ، والفكر المعمارى الإسلامى، يتحدد فى أن الغرب قد تناول القيم والمبادئ والمضامين تناولاً مادياً، أما الإسلام فقد أحدث علاقة توازن بين الشكل والمضمون من خلال تناول القيم تناولاً مرتبطاً بالعقيدة مع مراعاة الاحتياجات المادية الإنسانية فى توازن تام.

(١) إيمان محمد عبيد : المضمون الإسلامى فى الفكر المعمارى، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الهندسة، قسم الهندسة المعمارية، جامعة القاهرة، ١٩٩٣.

دراسة " غادة عبد العزيز محمد الحوطى " (١) :

بعنوان : " التوازن معيار جمالى (تنظير وتطبيق على الآداب الاجتماعية فى البيان النبوى) " :

تتناول هذه الدراسة (مفهوم التوازن) كمعيار جمالى وكمنهج عام فى مظاهر الكون والطبيعة، ثم تنتقل لآيات القرآن الكريم وتتناول التوازن كمعيار جمالى فى آيات القرآن الكريم فى الآية الواحدة، وبين المعانى فى بعض الآيات، والتوازن كمعيار جمالى بين شكل الآية ومعناها.

ثم تتناول الدراسة الجمال الفنى من منظور علماء الشرق والغرب فتتناول الجمال فى المفهوم الإغريقى، والجمال الفنى فى الفكر الأوروبى والجمال فى المفهوم الإسلامى ، ويرتبط البحث الحالى بهذا الجزء من الدراسة كما تتناول علاقة (التوازن والنظام) بالجمال، وتتناول النظام والجمال الفنى .

ويرتبط البحث الحالى بهذا الجزء من الدراسة أيضاً، كما تبحث الدراسة النظام والجمال الفنى والنظام والجمال فى الموسيقى، كما تعرف الدراسة مفهوم الجمال فى النقد العربى والبلاغة واللغة، ثم تقوم بتطبيق معيار التوازن على البيان النبوى وتتناول صفات الرسول صلى الله عليه وسلم، وتتناول التوازن بين الخلق والخلق منعكساً على سلوك الرسول صلى الله عليه وسلم، وانعكاس شخصية الرسول على بيانه، وتصل فى الدراسة التطبيقية إلى مبحث التوازن فى علاقة المسلم بالله وأثره على توازن المسلم فى ذاته، وعلاقة المسلم بالآخرين.

دراسة " فاطمة عبد الصمد " (٢) :

بعنوان : " القيم الجمالية فى الفن الإسلامى وأثرها على فن النهضة الأوروبى كمدخل للتذوق الفنى " .

(١) غادة بنت عبد العزيز محمد الحوطى : التوازن معيار جمالى، رسالة ماجستير منشورة، كلية اللغة العربية ، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م .

(٢) فاطمة عبد الصمد: القيم الجمالية فى الفن الإسلامى وأثرها على فن النهضة الأوروبى كمدخل للتذوق الفنى ، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٩ م.

وتتناول فيه الباحثة القيم الجمالية فى الفن الإسلامى وتناول أنواع القيم وخصائصها، والوحدة والثقافة والعقيدة الإسلامية .

ويرتبط البحث الحالى بهذا الجزء من الدراسة، ثم تتناول الخط العربى وأنواعه، وتناول البعد العلمى للخط العربى، والبعد الجمالى أيضاً، ثم تنتقل إلى التنوع فى الفن الإسلامى كقيمة جمالية وارتباطه بالثقافة والمجتمع والبيئة، ثم تتناول الصنح المزرة والعقود هذا فى الفصل الثانى، أما الفصل الثالث فتتطرق إلى العمارة الإسلامية، والتحليل المعمارى لها والعناصر المعمارية المرتبطة بها ، ثم تتناول فى الفصل الرابع: التنوع فى الطرز المعمارية، وفى الفصل الخامس: التصوير الإسلامى ، وفى الفصل السادس: الحضارة العربية الإسلامية وفن النهضة الأوروبى ، وفى الفصل السابع: التذوق الفنى ومفهومه وأثر جماليات الفن الإسلامى على فن عصر النهضة كمدخل للتذوق الفنى.

دراسة " ألكسندر بابا دويولو A. Papadopolou " ^(١) :

بعنوان : " جمالية الرسم الإسلامى "

وفكرة هذه الدراسة تهدف إلى توضيح العلاقة بين الفقه والفلسفة فى الإسلام وبين الفن الإسلامى، وتتطرق إلى مسألة تحريم التصوير فى الإسلام، كما تناقش التجريد فى الفن الإسلامى من هذا المنظور، وتعرض لأراء المالكية فى الفقه وعلاقتها ببداية التصاوير فى بلاد المغرب والأندلس ، كما تعرض لأراء الإمام النووى فى القرن ٧ الهجرى / ١٣ الميلادى ، وتؤكد أن الأحاديث النبوية كان لها الفضل فى إيجاد فن تشكيلى إسلامى بالغ الخصوصية، تمثل فى الابتعاد عن نقل الواقع واللجوء إلى التجريد مما أسماه بـ " مبدأ الاستحالة " فى الرسم الإسلامى، والذى تمثل فى رفض البعد الثالث ، وانعدام الظلال والأضواء على الأشياء، والحرية فى تحريف الفضاء.

(١) ألكسندر بابا دويولو : جمالية الرسم الإسلامى، ترجمة على اللواتى، تونس، مؤسسات عبد الكريم عبد الله ، ١٩٧٩ م.

ويرتبط البحث الحالى بهذه الدراسة فى الجزء الخاص بفكرة أن الفن الإسلامى يعبر عن حقائق مطلقة تتبع من النظم الكونية من خلال تصميمات وتكرارات فلا تجد نقلاً دقيقاً لهذا العالم بل أنظمة وعلاقات فنية تستلهم نظام هذا العالم.

دراسة "ريتشارد ايتنجهاوزن R. Ettinghausen" (١):

ب عنوان : " الفنون الزخرفية والتصوير شخصيتها ومجالها " .

ويتناول الباحث فيها الفن الإسلامى، وكيف أنه يمثل وحدة كاملة متصلة الأجزاء من الناحية الجمالية وإن اختلفت فى الطرز، ويؤكد أن تلك الوحدة توجد فى نماذج الفن الإسلامى، حيث لا نستطيع التمييز بين أعمال خزف أو نسيج مصنوعة فى مصر أو إيران مثلاً أو الشام، كما يؤكد أن المسلمين قد استلهموا الرموز الفنية التى وجدت فى الحضارات السابقة وأدخلوها ضمن المصطلح الفنى الإسلامى. كما خصص الفصل الأخير من الدراسة لأثر الفنون الزخرفية والتصوير عند المسلمين على الفنون الأوروبية كما فى الساجيد الشرقية والنسيج والتى تحمل بعض كتابات عربية تعبر عن شهادة التوحيد أو أسماء أشخاص أو بلدان عربية. كما يظهر ذلك فى بعض التحف المعدنية والفخار والمنمنمات والتى تظهر رسومها عند " رمبرانت Rembrant " و " ديلاكروا Deilacrois " .

ويرتبط البحث الحالى بهذه الدراسة فى الجزء الذى يتناول فيه الباحث الرمزية وانعكاسها فى الفن الإسلامى، حيث يرجع بعض العناصر الجمالية فى الفن الإسلامى لأسباب رمزية تتعلق بالعقيدة، مثال ذلك: المشكاة " رمز الأنوار الإلهية " ، ويستشهد بآيات من القرآن الكريم، كما ينتقد السابقين من الباحثين الذين لم يعطوا الرمزية دورها الهام فى الفن الإسلامى.

(١) ريتشارد ايتنجهاوزن : تراث الإسلام الفنون الزخرفية والتصوير شخصيتها ومجالها ، ترجمة حسين

مؤنس وإحسان العمدة ومحمد زهير السهمورى، الجزء الثانى، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، يصبرها

المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، العدد الحادى عشر، ١٩٧٨.

الدراسات المرتبطة بفلسفة الجمال

دراسة "عادل محمد خليل السخاوي" ^(١) :

بعنوان : " فلسفة الجمال فى الفكر العربى المعاصر "

تناولت هذه الدراسة مفاهيم الجمال والإبداع الفنى، والجمال كمقياس للإبداع الفنى، وعناصر ومكونات الإبداع الفنى، والتذوق الفنى، وأهميته فى الفن والجمال، والإبداع الفنى والمجتمع وتأثيره فيه وتأثره به، والبعد الاجتماعى للفن والبعد الأخلاقى له والإبداع الفنى.

كما تناولت الدراسة مفاهيم الجمال فى الفكر العربى المعاصر عند توفيق الحكيم وأحمد حسن الزيات وعباس محمود العقاد .

ويرتبط البحث الحالى بهذه الدراسة فى تناوله لمفهوم الجمال والشكل والمحتوى فى العمل الفنى وأهميته ودوره فى الإبداع الفنى والدراسات الجمالية، وارتباط الشكل والمضمون بالعمل الفنى خاصة وبالجمال عامة، ومفاهيم الجمال ووحدته الموضوع الجمالى، وارتباط الإبداع الفنى بالفكر، وأن أسمى مفهوم للإبداع الفنى يكون ممثلاً فى ارتباطه بالقضايا العقلية والفلسفية التأملية ، لأنه عندئذ يكون مؤهلاً للدخول فى مناقشات ومحاورات تمتد عبر الأجيال والحضارات.

دراسة "عبد الفتاح رواس قلعة جى" ^(٢) :

بعنوان : " مدخل إلى علم الجمال الإسلامى " .

تعد هذه الدراسة من الدراسات الهامة المرتبطة بالبحث الحالى فى أهم جانب من جوانبه وهو جانب فلسفة الجمال فى الفن الإسلامى، حيث تتطرق هذه الدراسة إلى استقراء الجماليات الإسلامية من منطلقات وقواعد القرآن الكريم والسنة النبوية التى انبعثت منها تلك الجماليات الإسلامية. وتبدأ هذه الدراسة بمقدمة عن علم الجمال الإسلامى، ثم تطور

(١) عادل محمد خليل السخاوي : فلسفة الجمال فى الفكر العربى المعاصر، رسالة ماجستير، غير

منشورة، كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية، ١٩٨٨ م.

(٢) عبد الفتاح رواس قلعة جى: مدخل إلى علم الجمال الإسلامى، ط ١، دمشق: دار قتيبة، ١٤١١ هـ،

١٩٩١ م .

الوعى الجمالى عبر العصور - بدءاً من أفلاطون وأرسطو - ومروراً بالعصور السومرية والآشورية والبابلية والفارسية والفرعونية، حتى المذاهب الفكرية المعاصرة - ثم يعود ويتحدث عن الفلاسفة المسلمين وآرائهم فى الجمال.

وتقسم هذه الدراسة منطلقات الوعى الجمالى الإسلامى إلى ثلاثة منطلقات، هى (التوحيد، والوحدة، والحركة)، وانعكاس كل منها على الفنون الإسلامية، ثم تطرقت الدراسة إلى دور الجانب التفكيرى والجانب الاجتماعى فى إدراك الجمال من خلال آيات القرآن الكريم، ثم خصص الجزء الأخير من الدراسة "للجانب الفنى" فى الفنون الإسلامية من خلال وحدة التراث الفنى الإسلامى، وتطرقت الدراسة فى هذا الجانب إلى الجماليات الإسلامية فى خطة المدينة العمرانية وفى العمارة وفى الرسوم والزخارف والنقوش، كما ناقشت الدراسة الجماليات التشكيلية فى الخط العربى والموسيقى والغناء والشعر، وتضمنت مجموعة من الصور الملونة النادرة القيمة التى تمثل الفنون الإسلامية فى شتى المجالات. ويرتبط البحث الحالى بهذه الدراسة فى الجزء الخاص بمنطلقات الوعى الجمالى، وخاصة التوحيد وأثره على الفنون الإسلامية، كما يرتبط بالجزء الخاص بالجماليات فى العمارة والزخارف والخط العربى وانعكاس القرآن الكريم والسنة النبوية على تلك المجالات الجمالية.

دراسة "بثينة يوسف عبد الجواد" (١) :

بعنوان : "رؤية فنية جديدة لصور جدارية مستوحاة من الفكر الإسلامى
وقد ارتبط البحث بهذه الدراسة فى الجزء الخاص بتناولها لفلسفة الفكر الإسلامى وأثرها على القيم الجمالية، والجزء الخاص بالفلسفة والجماليات فى الفن الإسلامى، وكذلك فلسفة الجمال فى الفن الإسلامى، وقد تناولت الدراسة أثر الفلسفة اليونانية على الفلسفة العربية والفلاسفة العرب، وموقف الفلاسفة المسلمين من الفلسفة اليونانية، وصدى القرآن الكريم على الفنون الإسلامية والزخارف ثم تناولت التصوير الدينى خلال العصور

(١) بثينة يوسف عبد الجواد : رؤية فنية جديدة لصور جدارية مستوحاة من الفكر الإسلامى، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ١٩٨٧ .

الإسلامية ومدى إمكانية الاستفادة منه في إنتاج صور جدارية مستوحاة من الفكر الإسلامي.

دراسة "عفيف بهنسي" (١):

بعنوان : " جمالية الفن العربي " .

وتقع هذه الدراسة في عشرة فصول، تتناول الجمالية العربية، وتكون فن التصوير العربي، والملامح الأولى للتصوير العربي، وفلسفة تحويل الصورة في الفن العربي الإسلامي، والزخارف الإسلامية، وفن الخط العربي، والعمران العربي، وتكون فن العمارة العربية بعد الإسلام وأسسها الجمالية، والعودة إلى الجمالية العربية، وأخيراً الفنون التطبيقية في الفن الإسلامي.

ويرتبط البحث الحالي بهذه الدراسة ، حيث تعرض لأسباب التجريد في الفن الإسلامي، وتفسير الزخارف الإسلامية تفسيراً فلسفياً مرتبطاً بفلسفة الفكر الإسلامي القائم أساساً على فكرة فلسفية عقائدية هي " فكرة سرمدية الله وفناء الكائنات " ، مرتكزاً على آيات من القرآن الكريم.

كما يرتبط البحث أيضاً بالجزء الخاص بالزخارف وتفسيرها فلسفياً، والعلاقة بينها وبين الخط العربي، والزخارف الهندسية، والمضمون المطلق الذي تعبر عنه " وهو التوحيد " ، حيث يرجع أصل الفن الإسلامي ومضمونه إلى فكرة " الوحدانية لله " في العقيدة الإسلامية .

دراسة أنصار محمد عوض الله رفاعي (٢):

بعنوان : " المحتوى التعبيري للفن الإسلامي وفلسفته التربوية " .

وتهدف الدراسة إلى تأصيل الجذور الثقافية والحضارية للفن الإسلامي . كما تهدف إلى محاولة كشف المحتوى التعبيري للفن الإسلامي باعتباره بناءً متكاملًا مكوناً من

(١) عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد الرابع عشر، ١٩٧٥.

(٢) أنصار محمد عوض الله رفاعي : المحتوى التعبيري للفن الإسلامي وفلسفته التربوية، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان ، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م.

شكل فنى ومضمون فكرى يمثل وحدة لا تتفصم، وتتناول الدراسة الأصول الفكرية والحضارية للفن الإسلامى منذ ظهور الإسلام ثم انتشار الحضارة الإسلامية ثم ازدهارها، ثم تتطرق الدراسة لفلسفة الجمال فى الفن الإسلامى وأثرها على القيم الجمالية، ويرتبط البحث الحالى بهذا الجزء حيث تبحث الدراسة السابقة فى مبحث الفن الإسلامى كصدى للنظام والتناسب الكونى ومبحث التوحيد كمضمون فكرى وروحى وانعكاسه جمالياً على الفن الإسلامى ومبحث التوحيد والمركزية والحركة داخل إطار ثابت حول محور ثابت فى الفن الإسلامى، والتجريد كشكل ومضمون فى الفن الإسلامى، ويرتبط البحث بهذه الأسس الفلسفية الفنية فى الدراسة.

ثم تتناول الدراسة المحتوى التعبيرى للفنون الإسلامية من خلال ثلاثة مجالات فنية هى العمارة والتصميمات الزخرفية والكتابات.

ثم تتناول الفلسفة التربوية التى يمكن استخلاصها من فلسفة الفنون الإسلامية، ثم تجربة البحث.

دراسات تناولت مضمون الفن الإسلامى فلسفياً ودينياً وثقافياً

دراسة "تيتوس بيركهارد Titus Berckhardt" (١) :

**بعنوان : " الفن الإسلامى لغته ومعناه : Art of Islam, Language and
" Meaning**

تعد هذه الدراسة من الدراسات الشاملة فى الفن الإسلامى التى تتناول فناً من جميع جوانبه الفنية والفكرية والفلسفية، وتتكون من ثمانية أبواب، تتمثل فى تصدير عن الكعبة الشريفة وكيف أنها مركز الكون وأول شكل من أشكال العمارة فى الإسلام، ومولد الفن الإسلامى ومسألة التصوير فى الإسلام، ولغة الفن العامة، والفن والشعائر، حيث يرتبط البحث الحالى به فى هذا الجزء، ثم فن بلاد الحضارة والفن البدوى ثم المنشآت الدينية، حيث تظهر الكثرة فى الوحدة والوحدة فى الكثرة، وأخيراً المدينة الإسلامية بين التخطيط والفن والتأمل.

(١) Titus Berckhardt : Art of Islam, Language and Meaning , London , 1976.

وتتناول الدراسة كل مظاهر الفن ومجالاته من العمارة إلى الفنون الزخرفية والصناعات بفروعها المختلفة، ويرتبط البحث الحالى بهذه الدراسة فى الأبعاد التى أضافها المؤلف إلى الفن الإسلامى وأغفلتها أغلب المؤلفات الأجنبية والمتمثلة فى " روح الفن الإسلامى أو معناه الداخلى " ، حيث يرى أن الفن الإسلامى - مثله مثل الفنون المقدسة - أكبر من أن يكون عملية إنشائية تظهر فيها ملكات أصحابه الفكرية والعقلية أو مواهبهم الحسية والتعبيرية، أو مهاراتهم التقنية والعلمية فقط ، إذ أنه كما يقول : " ثمرة التأمل العقلى الأصيل أو الرؤية الروحية للعالم أو لحقيقة ما وراء الكون، الأمر الذى لا يتأتى إلا بالخروج بالفن الإسلامى من عالم المنظور والحس إلى عالم الرمز والحدس ".

ويرجع هذا إلى دراسات المؤلف العميقة فى عالم التصوف والفن الإسلامى ، وهو يرى أن نموذجاً واحداً من الفن الإسلامى - كمسجد من المساجد العظيمة مثلاً - يمكن أن يعبر عن روح الإسلام وما فيه من التوافق والانسجام، ويؤكد : " أن مادة الفن هى الجمال، والجمال فى المصطلح الإسلامى صفة إلهية: إنه الغبطة ، ببساطة شديدة ".

ويرتبط البحث الحالى بهذه الدراسة أيضاً فى اعتبار أن الكعبة أصل السمة المركزية وأصل العمارة الإسلامية، وأن التجريد سمة أساسية فى الفن الإسلامى، واللغة العربية فى شكلها القرآنى لا يدانيها شئ عندما تتحول إلى فن، وعناصر الفن الإسلامى وثيقة الصلة بالشعائر الدينية، حيث إن وظيفة الفن المقدس هى تقديم الإطار المقدس للشعائر.

كما تؤكد الدراسة وحدة الفن الإسلامى بصرف النظر عن حواجز الزمان والمكان، فهذه الوحدة هى التى تميز الفن الإسلامى عن بقية الفنون العالمية، كما أن هذه الوحدة نابعة من روح الدين الإسلامى.. دين الوحدانية والتوحيد الإلهى.

دراسة " عبد الرحمن النشار " (١) :

بعنوان : " التكرار فى مختارات من التصوير الحديث والإفادة منه تربوياً " .

(١) عبد الرحمن النشار: التكرار فى مختارات من التصوير الحديث والإفادة منه تربوياً ، رسالة دكتوراه

غير منشورة ، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان ، ١٩٧٨ .

تناولت هذه الدراسة ظاهرة التكرار فى بعض نماذج من التصوير عبر العصور المختلفة، كما تناولت فى أحد الفصول دراسة أسباب توظيف التكرار فى الفن الإسلامى، وهو ما يرتبط به البحث الحالى، حيث يتعرض فيه للفن الإسلامى عامة، وللتجريد خاصة فى الفن الإسلامى، ولمعانى التكرار فى الفن الإسلامى، ونظم تكرار الأشكال الهندسية فى الفن الإسلامى، ويؤكد أنه فن تشكلت إبداعياته وفقاً لجوهر العقيدة الإسلامية، وأن مبدأ التوحيد " فى الإسلام هو أهم المنطلقات فى الفن الإسلامى، وأن التصور الإسلامى لحقيقة دوام الله وحده وفناء كل ما دونه هو المحور فى الفنون الإسلامية عامة، كما تناولت الدراسة التجريد فى الفن الإسلامى، وارتباطه بالإسلام كفكر، كما تطرقت إلى فلسفة التكرار فى الفن الإسلامى كانعكاس للفلسفة الإسلامية، واستند الباحث فى ذلك إلى آراء بعض الباحثين الذين تطرقوا إلى هذه النقاط، كما عرض سمات وخصائص الوحدات والأشكال ونظم تكرارها فى الفن الإسلامى، وأوضح كيف أن الزخارف الإسلامية بالإضافة إلى الأبعاد الفلسفية لها تقوم على أسس رياضية وهندسية مدروسة ومحكمة.

دراسة " روجيه جارودى " (١) :

ب عنوان : " الإسلام دين المستقبل " .

وهى دراسة بالفرنسية مترجمة إلى العربية، تقع فى ثمانية فصول، تتناول الإسلام وإعادة الحوار بين حضارتى الشرق والغرب، والقلب والروح فى الإسلام والأمة الإسلامية، والعلم والإيمان فى الإسلام، كما تتناول الفلسفة الإسلامية والتصوف، والشعر فى الحضارة الإسلامية.

والدراسة بمثابة رسالة إلى شتى أقطار العالم، وخاصة أن المؤلف الفرنسى الجنسية قد اعتنق الإسلام، لما وجد فيه من يسر واستجابة لمتطلبات الحياة الروحية والمادية.

ويرتبط البحث الحالى بهذه الدراسة فى الفصل السادس بعنوان " من الفن إلى الصلاة "، حيث تتطرق إلى الحديث عن الفنون الإسلامية التى تقود إلى المسجد، والمسجد

(١) روجيه جارودى : الإسلام دين المستقبل ، ترجمة عبد المجيد بارودى، بيروت، دار الإيمان للطباعة والنشر، ١٩٨٣.

بدوره يقود إلى الصلاة، كما يؤكد أن المسجد كشكل معمارى جمالى يقوم على نظام رياضى وعقلى متناسق وموسيقى، ثم يتناول الزخارف فى المسجد بقوله: " الصلاة المحفورة على الحجر وضياء المسجد "، ويربط فلسفة الضوء فى الفن الإسلامى بالقرآن، كما يتطرق إلى التجريد فى الفن الإسلامى، وارتباطه بأيدولوجية الإسلام، ويتحدث عن قصر الحمراء بالأندلس كنموذج معمارى يحتوى أغلب عناصر الفن الإسلامى.

دراسة "سرية صدقى" (١):

بعنوان: " تحليل التفاعل الديناميكي فى نظام الوحدة الهندسية فى الفن الإسلامى من منظور نظرية النظم ".

وقد ركزت هذه الدراسة على استخدام مفهوم نظرية النظم فى تحليل التفاعل الديناميكي لنظام بناء إحدى الوحدات الزخرفية الإسلامية . كما أكدت تفاعل الفن الإسلامى داخل الحضارة الإسلامية معتمدة على أن هناك سلسلة هرمية من الدوائر فى بناء الثقافة الإسلامية.

وقد عرضت هذه الدراسة فى الفصل الثانى معظم المعلومات المتنوعة عن الحضارات التى احتكت بالفنون الإسلامية، وتعرضت لبعض الدراسات بالتفسير والتحليل، مع عرض لنظرية النظم من خلال النظام المفتوح والمغلق. أما فى الفصل الثالث فقد تناولت الثقافة الإسلامية فى مفهوم النظام المفتوح والنظام المغلق والثقافة الإسلامية بالنسبة إلى مفاهيم مواد المعلومات الداخلة والخارجة فى النظام، وأيضاً الفن الإسلامى بالنسبة لتلك المفاهيم.

كما تناولت هذه الدراسة مفهوم التطور فى فكر الثقافة الإسلامية، وفى الفصل الرابع تناولت وحدة زخرفية من الفن الإسلامى من خلال أبعاد تحليلية فلسفية للثقافة الإسلامية ككل بما تشمله من فكر وفلسفة ومعتقدات، منعكسة فى الوحدة الزخرفية المختارة، كجزء يمثل الحضارة الإسلامية ككل. أما فى الفصل الخامس فقامت بإجراء تجربة البحث.

(١) Saria, A. Sidky : Analysis of The Dynamic Interplay Encountered in Islamic Geometrical Art Unit : A System perspective . PH.D. State University of New York at Baffalo. September, 1979.

وترتبط الدراسة بالبحث الحالي في الجزء الخاص بأثر العوامل الروحية المرتبطة بفلسفة العقيدة الإسلامية على الوحدة الزخرفية المختارة من الفن الإسلامي، حيث إنها جزء يمثل الحضارة الإسلامية ككل.

كذلك ارتبط البحث الحالي بهذه الدراسة من حيث علاقة الوحدة الهندسية المختارة بالتأمل الروحاني وأثره على الفنان المسلم، عندما ابتكر واختار مفرداته الجمالية التي ترجمت أفكاره ورموزه المعبرة عن الطبيعة، وعن الكون وقوانينه، معتمدة على آراء "إخوان الصفا" كجماعة فلسفية و"سيد حسين نصر" المفكر الإيراني الصوفي المسلم.

دراسة "سمير الصايغ" (١):

بعنوان: "الفن الإسلامي (قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية)".

وهي من الدراسات القيمة في الفن الإسلامي والموضوعية في نفس الوقت، حيث إنها تطرقت لجوانب هامة أغفلتها أغلب الدراسات السابقة خاصة من قبل المستشرقين، فهي تفسر الفن الإسلامي وتحاول استقراءه من خلال نظرة تأملية جديدة ومغايرة.

وتقع هذه الدراسة في ٤١٥ صفحة من القطع الكبير وتضم اثني عشر فصلاً، تستطرق إلى عدة موضوعات هامة أثرت في الفن الإسلامي وأثرته في نفس الوقت. ففي الفصل الأول بعنوان: "الواحد المتعدد التجليات" تتناول الدراسة التوحيد، والربط بين الفن والدين، وأثر ذلك على الفن الإسلامي كتراث مستلهم. والفصل الثاني بعنوان: "الشهادة على المطلق" ويتناول فيه غياب الزمان والمكان في الفن الإسلامي باعتباره تعبيراً عن المطلق (الله)، وغياب الموضوع أيضاً كمبدأ جمالي، والنظام الخفي في الفن الإسلامي. كما جاء الفصل الثالث تحت عنوان: "فن التوحيد لا فن التجريد"، وفيه تناول الباحث ارتباط التوحيد في الإسلام بالفن الإسلامي، وأثر ذلك على التجريد والفرق بين التجريد في الفن الإسلامي والتجريد في الفن الحديث.

(١) سمير الصايغ: الفن الإسلامي (قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية)، بيروت: دار المعرلة، ١٤٠٨ هـ.

وترتبط الدراسة الحالية بتلك الجوانب الفلسفية الجمالية الهامة التي يعرضها الكاتب في هذه الفصول الثلاثة السابقة، والتي تهتم بتفسير الجانب الفلسفي الخفي من جوانب الفنون الإسلامية. أما الفصول الثمانية الأخرى من الدراسة فيتطرق فيها الكاتب إلى " الفن الإسلامي هو فن بلا فنانين " ، أى غياب الفنان المسلم و" الطبيعة وجمالية الزخرفة " و" السمات الموحدة فى الفن الإسلامى " ، و" الفن الوظائفى بين الاحتراف وشهادة أن لا إله إلا الله " ، و" مصادر الفن الإسلامى فى الجامع الأموى وقبة الصخرة " و" أسرار المعلمين والفن الإسلامى " ، و" الفن الإسلامى بين الحاضر القلق والفن الحديث " ، وأخيراً.. " نحو متحف للفن الإسلامى " ، حيث يؤكد فيه أن الجامع هو المتحف الأول للفن الإسلامى قبل ظهور المتاحف.

وهذه الدراسة من الدراسات القيمة المرتبطة بهذا البحث فى أحد جوانبه التى تفسر الفن الإسلامى من خلال مفاهيم العقيدة الإسلامية التى تدور حول " الله " و" التوحيد " و" الكون " ، وانعكاس ذلك على الفن الإسلامى بشكل غير مباشر .
كما ترتبط هذه الدراسة بالبحث - أيضاً - فى الجانب الجمالى للفن الإسلامى من خلال خصائصه ومميزاته الجمالية .

دراسة "إميل ايزن Emel Esin" ^(١) :

بعنوان : " الآيات القرآنية والحديث كمصادر للإلهام فى الفن الإسلامى " .
أوجز الباحث فى هذه الدراسة المبادئ الأساسية للفن الإسلامى فى الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة وارتباطها بالفن. كما ناقش فى جانب آخر من البحث بضعة عناصر من فن ما قبل الإسلام فى وسط الجزيرة العربية فى مهد الإسلام. ويرتبط البحث الحالى بهذه الدراسة، حيث يؤكد الباحث أن العقيدة فى الإسلام تقوم على مبدأ الإله الواحد، ويقول: " إن الله سبحانه وتعالى الدائم الأبدى الواحد الخالق للعالم، العالم الذى يمكن تصويره وما لا يمكن تصويره، وقد تم التعبير عن التجريد المطلق للألوهية فى القرآن " . ويستشهد ببعض آيات من القرآن الكريم والأحاديث على توحيد الله كما ذكر أسباب اتجاه

(١) Emel Esin : The Quranic verses and the Hadith, as sources of inspiration in Islamic Art , Proceedings of the International symposium held in Istanbul in April 1983 in Islamic Art Common Principles, forms and themes , Damascus, Dar Al- Fikr, 1989.

الفنان المسلم نحو التجريد السامى. ويؤكد الباحث أن الأنشطة ذات السمات الفنية فى الإسلام كانت عبارة عن عمارة المساجد ، والأسبلة والمدن عامة ونسخ المصاحف ونشر التعليم من خلال الكتب سواء أكان التعليم دينياً أو دنيوياً.

دراسة^(١) إسماعيل راجى الفاروقى^(٢) ، لوييز لمياء (الفاروقى)^(٣) :

تتناول هذه الدراسة فى القسم الأول: بلاد العرب (المهاد) و (اللغة العربية) و (التاريخ) و (الدين) و (الحضارة) ، القسم الثانى : (جوهر الحضارة الإسلامية) ، القسم الثالث: (شكل الحضارة المتمثل فى القرآن والسنة والأركان والمؤسسات) ثم (الفنون) . ويرتبط البحث الحالى بهذه الدراسة فى الفصل الثامن منها بعنوان (الفنون) والذى يؤكد أن الفنون الإسلامية هى فنون قرآنية فى اللون والخط والحركة والشكل والصوت، كما تؤكد أن الفن الإسلامى هو بمثابة تعبير جمالى عن التوحيد وأن هذا التعبير الجمالى قد أفرز التجريد كأسلوب فنى للتعبير عن التوحيد، كما تناولت القرآن كمثال فنى، والقرآن أيضاً كمثال للتعبير الفنى على جميع أنواع الخامات. وقد ارتبط البحث الحالى بجميع النقاط السابقة فى الدراسة.

أما فى القسم الرابع من أطلس الحضارة الإسلامية بعنوان: التجليات فتم تناول (نداء الإسلام) و (نظرية الإسلام فى الرسالة) و (الفتوحات وانتشار الإسلام) ثم (العلوم

(١) إسماعيل راجى الفاروقى - لوييز لمياء الفاروقى : أطلس الحضارة الإسلامية، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المعهد العالى للفكر الإسلامى ، مكتبة العبيكان ، الرياض، الطبعة الأولى ، ١٤١٩ هـ - ١٩٩٨ م.

(٢) إسماعيل راجى الفاروقى: أستاذ دكتور ومفكر كان رئيس الكلية الإسلامية الأمريكية، وأستاذ قسم الدين بجامعة تمبل فى بنسلفانيا ، ألف العديد من الكتب الموسوعية منها (الأطلس الثقافى للإسلام) - (الأطلس التاريخى لأديان العالم) - (أطلس الحضارة الإسلامية) ، كان رئيس المعهد العالمى للفكر الإسلامى بأمريكا.

(٣) لمياء الفاروقى : أستاذة دكتورة أمريكية مسلمة خبيرة بالفنون الإسلامية والموسيقى مارست التدريس فى جامعة بنسلفانيا وجامعة بتلر وجامعة تمبل فى أمريكا - لها العديد من المؤلفات : (مصطلحات الفنون - الإسلام والفن) كما شاركت زوجها فى الأطلس الثقافى للإسلام باللغة الإنجليزية الذى صدر فى ست لغات عالمية .

المنهجية فى الإسلام كعلوم اللغة والأدب وعلوم القرآن وعلوم الحديث والشريعة والقانون)، و (علم الكلام) و (التصوف وأعلامه) و (الفلسفة وأعلامها كالكندى وإخوان الصفا والفارابى وابن سينا وابن رشد وابن خلدون مع شرح ملخص لأهم مؤلفاتهم والتفاعل الثقافى بين الفلاسفة الذى أفرز إنتاجاً غزيراً) ، ويرتبط البحث الحالى بهذا الجزء من الدراسة فى الجزء الخاص بالفلاسفة المسلمين، ثم يتناول الأطلس فى فصل آخر (نظام الطبيعة) (الخلق - النظام - الغائية - التبعية) - (ضرورة معرفة الطبيعة) - (الإسلام والطريقة العلمية فى معرفة الطبيعة) - إنجازات المسلمين فى التاريخ فى مجال الطب الطبيعى والصحة العامة) ، وفى الفصل التاسع عشر : يتناول الأطلس (فنون الأدب) و (مفهوم الشكل والمحتوى فى الأدب) و (أثر القرآن فى فنون الأدب) وذلك من خلال التقسيم التاريخى للعصرين الأموى و العباسى وما يميز كل عصر، مع شرح لأهم الأعمال الأدبية الشهيرة فى الأدب والشعر. وفى الفصل العشرين (فنون الخط) ويتناول تاريخ الخط وتطوره ومشاهير الفنانين ونماذج من أعمالهم وأنواع الخطوط، وفى الفصل الحادى والعشرين : (الزخرفة فى الفنون الإسلامية) ويتناول وظائف الزخرفة الأولى وهى (التذكير بالتوحيد - وتغيير مظهر المواد والطلاء - وعدم الاهتمام بغنى المادة - وتغيير مظهربنى والتجميل) مع إضافة صور لنماذج من الزخارف من جميع أنحاء العالم الإسلامى . ثم فى الفصل الثانى والعشرين : (فنون المكان) بمعنى العمارة وخصائص المكان فى الإسلام، وملاءمة الوظيفة للشكل، واستخدام تشكيلات الزخرفة العربية فى العمارة الإسلامية. مع وصف وشرح وصور للكثير من النماذج المعمارية ومساقطها الأفقية. وفى الفصل الثالث والعشرين والأخير بعنوان (هندسة الصوت أو فن الصوت) يتناول أصناف الأجناس الموسيقية، وفنون الصوت فى المجتمع الإسلامى وأثبتت الدراسة أن ترتيل القرآن نوع من أنواع هندسة الصوت. وتطرقت الدراسة إلى الخصائص الأساسية فى هندسة الصوت، كالترابطات المتتابعة والتجريد والتكرار والحركية الموسيقية.

دراسات مرتبطة بتحليل أعمال فنانيين معاصرين

استلهموا الفن الإسلامى فى أعمالهم الفنية

دراسة "أحمد محمد على عبد الكريم" (١) :

بعنوان : " تصميم محاور تجريبية لتدريس أسس التصميم قائمة على الدراسات المعاصرة لتحليل نظم الهندسيات الإسلامية ."

وتبحث الدراسة فى تحليل نظم الهندسيات الإسلامية فى الكتب والمؤلفات القائمة على تحليل محتوى الأسس البنائية والقائمة على تحليل الأسس التجريبية، ثم القائمة على تحليل المحتوى الأيديولوجى للتصميمات الإسلامية.

وتهتم الدراسة فى الفصل السادس بتحليل أعمال فنانيين تشكيليين اعتمدوا فى أعمالهم الفنية على مداخل نظم الهندسيات الإسلامية ويرتبط البحث الحالى بهذا الفصل من الدراسة حيث يهتم البحث فى الإطار العملى بتحليل أعمال فنانيين معاصرين تناولوا الأصول الفلسفة والجمالية للفن الإسلامى .

ثم تصل الدراسة إلى تجربة البحث التى تستند إلى المحاور التحليلية البنائية، والمحاور التحليلية التجريبية، ثم تهتم الدراسة بتصميم وبناء المحاور التجريبية لتدريس أسس التصميم من خلال الأساس الهندسى لمفردة هندسية.

دراسة " محمد خليل أبو الرب " (٢) :

بعنوان : " القيم اللونية فى الفن المملوكى والإفادة منها فى تدريس اللوحة الزخرفية " :

تناولت هذه الدراسة اللون كقيمة فنية فى فنون الحضارات ثم فى العصور الإسلامية التاريخية (الأموى ، العباسى ...) ، أيضاً تناولت استخدام اللون فى الصفحات

(١) رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٠ .

(٢) محمد خليل أبو الرب: القيم اللونية فى الفن المملوكى والإفادة منها فى تدريس اللوحة الزخرفية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٥ م.

الأولى للمصحف الشريف، اللون فى مجالات الفنون الإسلامية كالممنمات الإسلامية والزجاج والخزف والمنسوجات المملوكية، و اللون فى النظريات العلمية الحديثة كنظرية الإدراك البصرى. وتطرقت هذه الدراسة إلى مختارات من الفنون الإسلامية فى العصر المملوكى وتحليلها فنياً للوصول إلى مصادرها اللونية والفلسفية والحضارية.

ويرتبط البحث الحالى بهذه الدراسة فى الفصل الرابع الذى تناول تحليل مختارات لأعمال فنية لفنانين معاصرين استلهموا الفنون الإسلامية من مصر والأردن وفلسطين والعراق وسوريا والخليج العربى وقطر والمغرب العربى، ويتوافق هذا الجزء من الدراسة مع الإطار العملى للبحث الحالى الذى تتناول فيه الباحثة فنانين معاصرين استلهموا مجالات الفنون الإسلامية ، كما يتفق البحث الحالى مع الدراسة فى النقاط الخاصة بتنوع مجالات الإنتاج الفنى عند تحليل الأعمال الفنية كالتصوير والخزف والخط العربى .

الفصل الثاني

الأصول التاريخية للفن الإسلامي من خلال التطور التاريخي للفنون الإسلامية والطرز والأساليب الفنية المكونة لها

"إن الفن ليس إبداعاً للجميل، خصوصاً إذا اعتبرنا أن نقبض الجمال ليس القيم وإنما الزيف. إنما لا يمكن أن نصف بالجمال أفعلة ساحل العالم الإفرنجية، ولا تماثيل جهاكوفسكي التي ليس لها عيون فهذه تعبير عن البحث الأصيل عن الحقيقة، لأنها تمثل شعوراً وإحساساً داخلياً اتحاداً بحدث كوني يتعلق بمصير الإنسان، إنما ببساطة شعوراً بالانصاف".

على عزت بيجوفيتش

"الإسلام بين الشرق والغرب"

محتويات الفصل الثاني :

- أهمية دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامي.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر الأموي.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر العباسي.
- الوحدة والتنوع من خلال انتقال الفنون في العصر العباسي.
- الوحدة والتنوع من خلال انتقال الفنون في العصر العباسي إلى أنحاء العالم الإسلامي.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في عصر الدولة السامانية.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر الأموي في الأندلس.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر الفاطمي.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر السلجوقي.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر الأيوبي.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر المغربي في الأندلس.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر المملوكي.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر العثماني.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر الصفوي.

مقدمة :

نشأ الاهتمام بالبحث فى الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى وذلك بهدف الغوص فى أعماق الفن الإسلامى وتفسير مضمون الظاهرة الجمالية الخاصة به وتفسير ينابيعه الفكرية الأولى التى تمثل مصدر الإلهام الأول فى الفن الإسلامى.

وذلك بهدف التواصل الفعال مع تراثنا الفنى الإسلامى ليس بهدف اجتراره ونقله وتكرار نماذجه وإنما بهدف استلهامه وجعله منطلقاً لكل إبداع وابتكار معاصر ومستقبلى مرتبط بالجذور الزاهرة، حيث كان الإيمان مزدهراً فى القلوب متوهجاً فى العقول والنفوس. يدرك ذلك لأول وهلة عند النظر إلى أحد المساجد التى تعكس البساطة كمسجد الرسول صلى الله عليه وسلم أو مسجد عمرو بن العاص ، أو التى تعكس الجلال والرفعة والسمو الإبداعى كمسجد السلطان حسن، أو مسجد قوة الإسلام فى دلهى أو مسجد قرطبة الكبير حيث يشعر المتذوق أن هذه النماذج المعمارية هى صروح جمالية للإيمان .

وهدف التواصل الفعال مع التراث هو هدف حضارى كما أنه فى نفس الوقت هو أهم عنصر من عناصر الأصالة التى سعى ويسعى إليها الفنان الحديث والمعاصر، ولم يبلغها بعد، سواء الفنان العربى أو الفنان الغربى . واستقراء وتأمل الفن الإسلامى لإيجاد رؤية عميقة منصفة للفن الإسلامى وذلك بعد الإجحاف والجهل والجور الذى تعرض لهما، وأيضاً لإيجاد مناخ ثقافى عام يتناول الجذور الأولى لتأصيل الرؤى الفكرية والجمالية التى صاغت ملامح هذا الفن ، حيث تثار قضايا فكرية وتناقش قضايا فنية بهدف تصحيح مفاهيم خاطئة شائعة أطلقها المستشرقون . ونسج على منوالها المستغربون ، لسنوات طويلة حتى صارت مسلمات تتم دراساتها الى الآن على أنها حقائق علمية أو فنية ثابتة ، بينما هى افتراءات واتهامات وجهت للفن الإسلامى من جراء مقارنته مع الفن الغربى واستخدام مناهج البحث الجمالى الغربى فى تطبيقها على الفن الإسلامى .

على سبيل المثال إدراج بعض الفنون الإسلامية التى تستخدم فى الحياة اليومية تحت مسمى الفنون الصغرى ، مع إغفال فن العمارة الذى تجلت إبداعاته

عالمياً مما لا يدع مجالاً للشك في أصالته وتفردته، فلماذا ينعت الفن الاسلامى بأنه فن معمارى بالدرجة الأولى تشهد على ذلك نماذجه المعمارية في جميع أنحاء العالم ووحدها الشديدة رغم تنوعها المذهل . هذا إذا افترضنا حسن النية ، أو نعت الفن الإسلامى بأنه فن زخرفى فقط مع ماتحملة هذه الكلمة من مضامين تقلل من قيمة الفن الإسلامى لاتصالها بمفاهيم كانت سائدة فى عصر النهضة الأوروبية تحتقر الفنون الزخرفية وتمجد من قيمة الصورة المحاكية للواقع وعصرها الأساسى وهو الإنسان، وتتصل أبعد من ذلك بمفاهيم الفلسفة اليونانية التى جعلت الإنسان مقياس كل شىء .

ومن ناحية أخرى فلماذا لم ينعت الفن الاسلامى بأنه فن الخط العربى الأول حيث تشهد آثار الخط العربى على (أصالته) حيث إنه لا يستطيع أحد الادعاء بأنه تطور لفنون أخرى أو لفن خطى آخر حيث لم يسبق الخط العربى أى ازدهار مشابه أو مقارب لما توصل إليه هذا الخط من ازدهار وتطور ومرونة إبداعية وطلاقة فنية تتجلى فى طرزه العبقريّة الجمالية الأصلية.

كما تبين من دراسة هذا الخط ازدهار وتطور ومرونة إبداعية وطلاقة فنية تتجلى فى طرزه المتعددة والمتنوعة وما نتج عنها من تنوعات إبداعية تشهد بالعبقرية الجمالية الأصلية لفنانيه الذين أنتجوا من خلال مفرداته الواحدة التى تعتبر مفردات الأبجدية العربية الآلاف المؤلفة من الصيغ الجمالية والابداعية المتفردة والتى لم تتوصل إليها أية لغة من لغات العالم القديم أو الحديث أو المعاصر على حد سواء . وربما يرجع ذلك الى خصائص اللغة العربية الإبداعية والشكلية وطواعيتها الجمالية ومرونتها الفنية، هذا بالإضافة الى ما تحمله من مضامين ومعاني تتصل بأشكالها المرئية المباشرة ، وربما يرجع سبب هذا الثراء الإبداعى الغزير إلى تشريف اللغة العربية باختيارها لتكون لغة القرآن ولتمتد من خلاله الى جميع أنحاء العالم.

وعلى ذلك فلماذا لا ننعت الفن الاسلامى بأنه فن (خطى كتابى) مع أن مجال الخط العربى لم يظهر فنياً ويزدهر إلا بعد الإسلام، فهو بحق فن الإسلام الأول أو ينعت بأنه (فن الخط العربى) مع اعتبار أن الخط العربى الإسلامى قد تزاوج مع فن التصميم فى تغطية كل الأسطح والجدران والأدوات على اختلاف الخامات من

أشدها صلابة إلى أيسرها مرونة من الحجر إلى الخشب والحديد ، حتى أنه فى بعض الأحيان كانت العبارة الخطية تمثل وحدة تصميم تتكرر لآلاف المرات بالتبادل مع التصميمات لتغطى جدراناً بأكملها على سبيل المثال لا الحصر، جدران الحمراء التى ما زالت حتى الآن تشهد أن (لا غالب إلا الله) وما النصر إلا من عند الله .

وفى الحقيقة أن إطلاق صفة الزخرفية على الفن الإسلامى هى مقولة حق يقصد بها باطل ، حيث إن الزخرفة فى الفن الإسلامى كان لها منهج جمالى خاص لا بد أن يجتهد المستشرقون لدراسته قبل أن يطلقوا مثل هذه العبارات ويعمموها ، كما أنه لا بد لتحليل الفن الإسلامى جمالياً من استخدام المنهج الجمالى الإسلامى التابع من الفكر الإسلامى والعقيدة الإسلامية وتطبيقه كميّار للفن وليس استعارة مناهج جمالية تعبر عن الفكر اليونانى أو الفكر الغربى الذى يعتبر تطوراً له . وأى قارئ غير متخصص يدرك الفرق جيداً والهوة السحيقة بين منهج جمالى يستمد أسسه ومبادئه من المنهج الإلهى فى العقيدة وبين منهج وضعى إنسانى يستوحى أسسه ومبادئه من فلسفة تمجد الإنسان وتبرزه وتجعله سيد الكون ومقياس كل شىء .

من الأقوال المجحفة أيضاً والتى انتشرت خلال الحقبة الماضية أن الفن الإسلامى هو تطور للفن الساسانى الهيلينى أو الفن البيزنطى ، وشتان بين المنهج الجمالى فى كلا الفنين ، وشتان بين الأهداف الفنية التى يحققها كل منهما ، والموضوعات التى يتناولها كلا الفنين، فكيف بحق يكون الفن الإسلامى الواسع الانتشار الذى لم تحده حدود قومية أو عرقية أو لغوية إلا واستوعبها واحتواها فنياً وصاغها بما يتلائم مع معطياتها القومية وبما يحقق الوحدة مع المعطيات الجغرافية والإقليمية المتنوعة فى كل الأقطار الأخرى - فكيف يكون تطوراً لفن لم يتعد حدود المنطقة التى نشأ بها ؟

ومع افتراض وجود حسن النية فى تأكيد المستشرقين الذين تناولوا الفن الإسلامى بالدراسة وأطلقوا هذه النتائج التى أرادوا تأكيدها بشتى الوسائل وتعميقها دون الاستناد إلى بحث دقيق لتقصى الحقائق الفنية والثقافية معاً ودراستها من خلال القيم الفكرية التى صاغتها وواكبت نشأتها وتطورها وازدهارها ، فإن الظلم يكمن فى

تناول هؤلاء الباحثين للفن الإسلامى كأثار قديمة أو كتراث قديم فى صورة أشكال أثرية مقطوعة الصلة بماضيها الفكرى والثقافى والاجتماعى والنفسى والدينى، وتحليلها جمالياً من هذا المنطلق المجحف . حيث يمكن حينذاك إخضاعها لمناهج جمالية سابقة عليها أو لاحقة لها كما حدث ويحدث الآن ، وهل معنى أن بعض المستشرقين افترض افتراضاً أن الفن الإسلامى هو تطور للفن البيزنطى ، أو الساسانى أن يعمم هذا الافتراض على هذا النطاق الواسع التاريخى الزمنى الفنى - دون إثبات تاريخى لهذا الفرض ، ودون عرض للمنهج النقدى الذى استخدم فى إثبات هذا الفرض ، هذا إذا كان هناك منهج نقدى جمالى أصلاً فى تحليل الفن الإسلامى .

من قبل هؤلاء يؤكد أو يثبت موضوعية هذه الافتراضات . والتى شاعت وانتشرت من تأكيد أصحابها لها وتكرارها فى أغلب دراساتهم مما جعل لها وجوداً ثابتاً أكبر بكثير من حجمها الأصلى ، خاصة مع خلو الساحة العربية حينذاك من باحثين يتولون مهمة تصحيح الأوضاع الخاطئة من خلال منهج نقدى جمالى موضوعى منصف ومحايد ، وقائم على الأسس الفكرية الأصلية التى صاغت الفكر الإسلامى .

وترى الباحثة بمنتهى البساطة ودون تفلسف أو تطويل إن نظرة ولو عابرة على الفن البيزنطى، ولو من خلال متذوق للفن غير دارس أو متخصص، توحى بسرعة شديدة بخصائصه الجمالية وأسس الفنية المحددة. ونظرة أخرى عابرة جداً على الفن الساسانى الهيلينى توحى أيضاً بخصائصه الجمالية المختلفة والمنفصلة تماماً عن الفن البيزنطى ، فالفرق بين البيزنطى والساسانى أصلاً مختلفان تماماً من خلال الأسس الفنية المستخدمة فى كل منهما ، ومن خلال القيم الجمالية التى عبر عنها كل منهما فكيف وليس هناك وحدة بينهما أصلاً سواء تاريخية أو فنية أو جمالية فكيف يعتبران أنهما أصل الفن الإسلامى الذى يختلف بدوره عنهما فى المنهج والأسس والمضمون والتاريخ الذى نشأ من خلاله .

ولكن للموضوعية يمكن القول إن هناك بعض التأثيرات فى الأساليب الفنية التقنية وهذا يحسب للفن الإسلامى ولا يحسب عليه ، حيث تكمن هنا قمة التفرد والأصالة الإبداعية فى استلهم بعض العناصر الفنية القليلة جداً أو الأساليب الفنية

السائدة ، وصياغتها إبداعياً والخروج بها من إطارها الضيق المغلق المحدد بفن معين إلى آفاق رحبة ومتسعة جداً من الرقى الإبداعي الذى حدث فى إطار فكرى يختلف تماماً عن أصولها ، وأؤكد هنا أهمية اختلاف الإطار الفكرى الثقافى للفن الإسلامى اختلافاً بيناً عن الإطار الفكرى للفنين السابقين.

ومن المهم تأكيد أن الفن الإسلامى لم يتوقف إبداعياً عند هذا الاستلهام ... واجتراره وتكراره، وإنما تعداه وانطلق فى نموه السريع وانتشاره الفائق السرعة إبداعياً إلى تخطى هذا الاستلهام المرحلى الذى لا يستحق فى رأيى الشخصى أن يكون مرحلة، وهو بالفعل ليس مرحلة تطور ، وإنما هو نوع من التأثير البيئى المرتبط بمكان وزمان محددين على هذا لا يجب تعميمه على الفن الإسلامى بعامه .

ومن الجدير بالذكر أن المثاليين المعماريين اللذين استند إليهما أصحاب الرأى السابق فى تأكيد فرضهما القائل بتطور الفن الإسلامى عن البيزنطى أو الساسانى ، وهما مسجد قبة الصخرة بفلسطين والمسجد الأموى بدمشق، لوجود الفسيفساء التى كانت مستخدمة قديماً (ملحوظة: الفسيفساء تقنية استخدمتها بعض الفنون القديمة حيث يتم تصوير لوحات فنية من خلال قطع خزفية وملونة بأشكال وأحجام مختلفة) ومن الجدير بالذكر أيضاً أن الفن الإسلامى لم يستلهم موضوعات الفن البيزنطى أو الفن الساسانى أو أفكارهما بل استخدم تقنيات وأساليب فنية موجودة من قديم الأزل وخير دليل على ذلك فسيفساء قبة الصخرة والمسجد الأموى نفسيهما فالفن الإسلامى عند استخدام الفسيفساء لم يعبر عن الطقوس الدينية أو القديسين أو الأنبياء كما هو الحال فى البيزنطى وإنما الموضوعات مختلفة تماماً فأين وجه الشبه؟ إن المتفحص للموضوعات فى فسيفساء قبة الصخرة فى فلسطين والمسجد الأموى فى دمشق يدرك جيداً أنها البشائر الأولى للتصميمات الإسلامية النباتية والهندسية التى تبلورت فنياً وتطورت وبلغت نمواً وازدهاراً واسعاً أوسع بكثير جداً مما وصل إليه الفنين السابقين كما أنها أيضاً البشائر والخطوات الأولى للتجريد فى الفن الإسلامى والذى ينطلق من مبدأ التوحيد ويتجلى ذلك فى التصميمات الهندسية على الأعمدة الأربعة التى تحمل العقود داخل صحن المسجد المكشوف والمنفذة على الرخام، والنوافذ والأنسجام الشديد

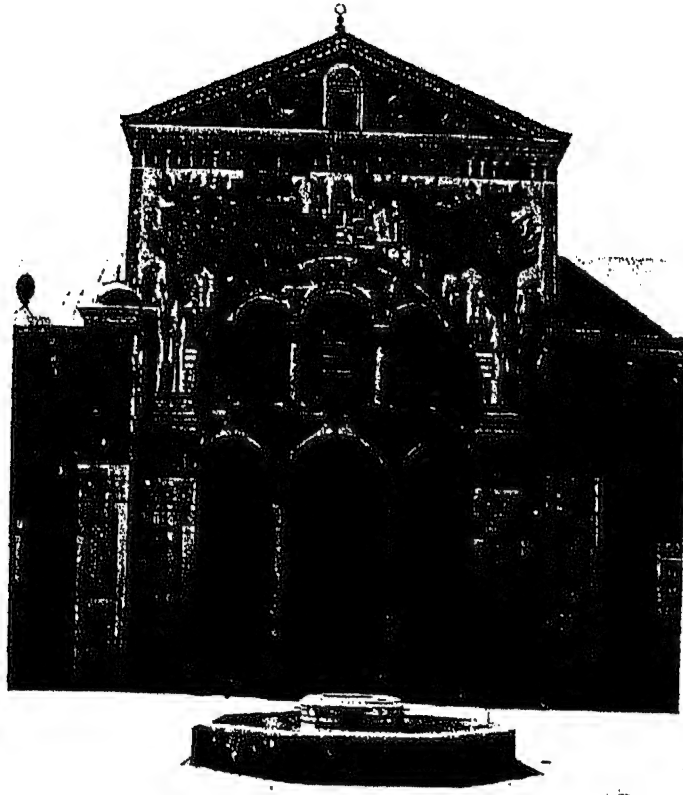
بين الأسلوبين النباتي والتجريدي الهندسي. والملاحظ للنماذج السابقة يدرك سريعاً أن استعارة الفن الإسلامي كانت استعارة أسلوب تقني ولم تكن استعارة منهج جمالي أو موضوع فني .

وباختصار شديد فليس معنى استعارة أسلوب تقني أو خامة للتنفيذ الفني كانت موجودة في بعض الفنون أن يعتبر الفن الإسلامي تطوراً لهذا الفن ، خاصة وأن الفن الإسلامي في فسيفساء قبة الصخرة والمسجد الأموي بدمشق لم يتناول الصور الفنية والجسم البشري الذي تميزت بذلك الفسيفساء البيزنطية .

ومن الآراء المتعلقة بهذا الموضوع رأى ريتشارد لينجهاوزن وهو من المستشرقين أصحاب الآراء غيرالدقيقة أو التعسفية التي تفتقد التقصي والبحث الدقيق أو تفتقد حسن النية ، ومنها أن العرب لم يقدموا قبل الإسلام أية إبداعات جمالية ، وأن الإسلام كدين قد فرض على الفن أسساً ومبادئ صارمة تتعارض مع الإبداع والابتكار .

كما يؤكد في موضع آخر من بحث آخر أن مبدأ عدم خلق القرآن قد انتهى من خلال ترجمته إلى لغات أخرى ، وأن فن الخط العربي قد انتهى عندما تناول الفنانون المسلمون موضوعات طبيعية أخرى ...

ولريتشارد لينجهاوزن هذا رأى في كتابه " التصوير عند العرب " تناول فيه تحليل الفسيفساء في قبة الصخرة والجامع الأموي بدمشق تحليلاً يناقض الرأي السابق بأن الفن الإسلامي تطور لهذين الفنين * ومن المفارقات الطريفة هذا التناقض ، وكأن الحق يأبى إلا أن يظهر من أفواه مخبئية. يقول لينجهاوزن عن قبة الصخرة : " إن هذا المكان يشغل مكاناً مقدساً منذ القدم منذ تضحية إبراهيم بابنه إسماعيل (يقصد قصة فداء سيدنا إسماعيل بالكبش) ويقول إن العرب يعتبرون إبراهيم جدهم الأعلى ، وقد جعل حاكم الامبراطورية الجديدة (يقصد عبد الملك بن مروان) أشكال التيجان والجواهر الملكية الأخرى معلقة حول الصخرة المقدسة في مكان بارز، حيث أراد أن يؤكد اندحار القوتين الكبيرتين حينذاك البيزنطية والساسانية * ويؤكد لينجهاوزن أن هذا الإبراز المقصود للنصر كان أكثر وضوحاً في الكتابات التي لم توضح مبادئ



شكل (١)

واجهه المسجد الأموى بدمشق، استخدمت الفسيفساء فلم تصور القديسين أو الأنبياء وإنما أبدع الفنان من خلالها البشائر الأولى للتصميمات الإسلامية النباتية والهندسية المجردة، حيث يتجلى ذلك على الأعمدة الأربعة التى تحمل العقود داخل صحن المسجد الأموى المكشوف والمنفذة على الرخام والنوافذ، والتوافق الشديد بين الأسلوبين الفنى النباتى والهندسى معا.



شكل (٢)

فسيفساء المسجد الأموي بدمشق، مناظر لنهر بردى والأشجار على ضفافه، ليس معنى استخدام خامة الفسيفساء وأسلوب الرسم بالفسيفساء أن الفن الإسلامي هو تطور للفن البيزنطي.

الدين الجديد ورسائله العالمية فحسب ، بل توجه الدعوة إلى أصحاب الديانات القديمة وتهاجم في العقيدة المسيحية بشدة مبدأ التثليث فيها .. ، و الملاحظ في الزخارف أن لها سمة عالمية جديدة وذلك لأنها تجمع بين الأساليب البيزنطية والساسانية ، وتستخدم زخارف الفسيفساء فيها وهي نمط بيزنطى [ويعنى نمط هنا أسلوب فنى أو طريقة عمل فنية style] عن طريق الزخارف الجصية الساسانية ، وهكذا فإن الغرض الأساسى منها ليس إبهار المشاهد فقط ، بل الإعلام عن انتصار آخر الأديان السماوية وتبيان سيادته العالمية أيضاً^(١) .

والرأى السابق يؤكد أن الاستعارة لم تكن استعارة منهجية أو فكرية بقدر ما كانت استعارة طريقة عمل أو أسلوب فنى، وهذا لا يعيب الفن الإسلامى فى شىء بل يحسب له، فكيف يقال بعد ذلك إنه تطور للفن البيزنطى ؟

وفى معرض حديثه أيضاً عن فسيفساء المسجد الأموى بدمشق يقول ايتنجهاوزون: " إن كل شىء واضح وساكن ، واختيار صيغة الشكل البسيط المجرد بدلاً من الرمز الواقعى كما كان شأن الفن البيزنطى ، يعلن عن رسالة جديدة ، فالإمبراطورية العربية قد فتحت العالم كله ، والآن من خلال تعاليم الإسلام حل العصر الذهبى أو الجنة على الأرض ، ويستطرد ايتنجهاوزون انه من العسير على الإنسان أن يتصدر دليلاً أقوى أثراً لسلطة عالمية تمارسها دولة جديدة أكثر مما وجد معروضا فى هذه الزخارف الفسيفسائية التى يضمها الجامع التاريخى الكبير فى دمشق " ^(٢).

والرأى السابق يؤكد اختلاف المنهج الإسلامى المتبع تماماً فهو يؤكد اختيار الشكل البسيط بدلاً من الرمز البواقعى كما كان شأن الفن البيزنطى .

وأخيراً فإن مثالاً بسيطاً لدحض هذه المقولة القائلة بتطور الفن الإسلامى عن البيزنطى أو الساسانى ، هذا المثال إذا افترضنا أن هذه المقولة صحيحة ، إذن يمكن القول بأن الفن الإسلامى فى مصر هو تطور للفن المصرى القديم ، و أن الفن

(١، ٢) ريتشارد ايتنجهاوزون: التصوير عند العرب.

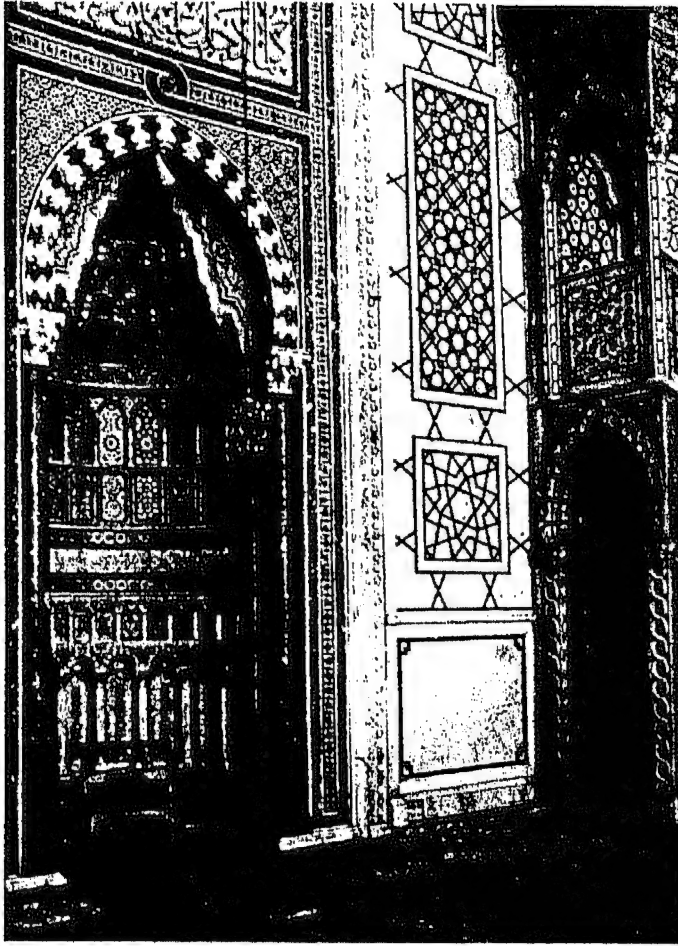
الإسلامى فى الهند هو تطور للفن الهندى القديم ، و الفن الإسلامى فى سوريا والعراق وإيران هو تطور للفن الفارسى أو للفن البابلى أو الآشورى وأن الإسلامى^{الفن} فى تركيا هو تطور لفنون البلاد السابقة، والفن الإسلامى فى أسبانيا هو تطور لفنون البلاد السابقة عليه وهكذا الأمر على كل الفنون السابقة ولا سيما فى الصين وشرق أوروبا... فهل هذا منطقى .

إن التأثيرات الإقليمية والجغرافية موجودة فى الفن الإسلامى بما يحقق التنوع والغزارة الإبداعية المختلفة، وإن انصهر وتوحد كل هذا التنوع الإقليمى والجغرافى والفنى السابق فى بوتقة الإسلام فأنتج فناً إسلامياً موحداً متنوعاً فى كآن واحد .

وترى الباحثة أن هذه التأثيرات تحسب للفن الإسلامى ولا تحسب عليه ، وهذا يؤكد (المرونة التكيفية) flexpility وهى أهم سمة من سمات الإبداع ، إن هذه المرونة التى صاحبت الحضارة الإسلامية فى انفتاحها على العالم القديم ، وكانت سبباً من أسباب استيعابها واحتوائها وتعايشها وتوافقها مع كل الحضارات السابقة عليها والقوميات المختلفة عنها بمعطياتها الثقافية المتعددة والمتنوعة فى اللغات والأفكار والعادات والفلسفات والسياسات والمناهج الاجتماعية والشرائع والأديان المختلفة تماماً والتمايزة فيما بينها تمايز الأضداد ، والتى توحدت وانسجمت داخل إطار الحضارة الإسلامية فى بوتقة واحدة انصهرت فيها كل هذه الأضداد (الأجناس والقوميات واللغات والثقافات) داخل إطار الإسلام كدين عالمى فكان الهندى يجيد العربية لغة العبادة والصلاة والقرآن بجانب لغته القومية ، وكذلك الإيرانى بجانب لغته الفارسية ، والتركى بجانب لغته التركية .

ومن هنا ساهم الإسلام واللغة العربية فى توحيد التنوع فما المانع من استيعاب واحتواء بعض العناصر الفنية الإقليمية، إن فى هذا قمة المرونة والطلاقة الإبداعية فى الحضارة الإسلامية والتى لم يسبق لها مثيل حضارى سابق .

والأمثلة السابقة لأراء المستشرقين هى أمثلة قليلة جداً بمقارنتها بما ينطوى وراء السطور من مضامين تظهر الحياد واتباع المنهج العلمى والإنصاف وتبطن غير ذلك .



شكل (٣)

محراب المسجد الأموي بدمشق ويظهر إلى جانبه جزء من المنبر، يمكن القول إنه سرعان ما تبلورت رؤية فنية إسلامية خالصة تمثلت في المحراب والتصميمات البنائية والهندسية على المحراب والحائط والمنبر ، أيضاً التصميمات الخطية داخل المستطيل الذي يعلو المحراب والمكتوب فيها [كلما دخل عليها زكيا المحراب] سورة آل عمران: الآية ٣٧. وهذا يؤكد اختلاف المنهجية الفنية الإسلامية كلية عن المنهجية البيزنطية.

ويؤكد ذلك المفكر والفيلسوف الفرنسي " روجيه جارودى " حيث يقول: " إن الاستشراق لم يكن منزهاً عن الغاية ، أو لمجرد البحث العلمى بل كان أغلبه يهدف الى تحقيق مشروع تبشيري ، وأن الاستشراق ما عدا بعض الاستثناءات النادرة قام بدور مشبوه لصالح السياسة والاستعمار ، أو لصنع شرق يتناسب مع أمانى وحاجات الهيمنة الغربية ، وقد تجلّى ذلك فى طريقة نظرتنا الى الغير (يقصد جارودى نظرة الغرب) فنحن لا ننظر إليه لننلّم منه إيمانه وثقافته ، بل ننظر إليه نظرة سطحية ، انطلاقاً من معاييرنا الذاتية ، وكان مسار الحضارة الغربية هو المسار الوحيد المثالى والممكن ، إن الغرب قد صادر المعرفة العالمية لأنه أباح لنفسه تحديد مواقع الآخرين والحكم عليهم وفقاً لتاريخه وغايته وقيمه " (١) .

ولعل الرأى السابق الصادق يفسر ما يحدث على كافة المستويات من الهيمنة السياسية والثقافية والفنية ومن ناحية أخرى فإن رأى جارودى يفسر المسميات الكثيرة التى أطلقت على الفنون الإسلامية كالفنون الصغرى - والفنون الفرعية (٢) - والفنون التطبيقية .

كما يفسر النظرة الفوقية التى يمارسها الغرب من خلال فرض المعايير الغربية وجعلها معياراً ثابتاً وأساسياً وصالحاً للتطبيق على الحضارة الإسلامية .

كما أحاول التأكيد أيضاً داخل سياق الفصل الثانى الذى يتتبع الأصول التاريخية على عنصر النحت البارز والغائر، وذلك لأن بعض المستشرقين قد أطلق مقولة أن الفن الإسلامى فقير فى مجال النحت ، أو لا توجد به تماثيل نحتية ، وأرد بأن الفن الإسلامى قد تناول مجال النحت ولكن ليس النحت من خلال المنهج الغربى الذى يمجّد الجسد الإنسانى فى صناعة التماثيل، ولكن النحت بمفهوم المنهج الإسلامى

(١) رجاء الله جارودى : وعود الإسلام ، لبنان، الدار العالمية للطباعة، ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م .

(٢) أطلقت هذه اللفظة لأول مرة فى كتاب المستشرق " كريستى أرنولد بريجز " تراث الإسلام فى الفنون الفرعية والتصوير والعمارة ، ترجمة زكى محمد حسن، سورية ، دار الكتاب العربى، ط ١، ١٩٨٤، ص ١١٢ . وفى الكتاب تذكر الكاتبة أن فنون الإسلام هى بمثابة نقل واشتقاق وليست مبتكرة أو أصيلة وأن المسلمين مقلدين ومستعيرين، ص ١١٢ .

الذى يوازن بين المجال والخامة والوظيفة ، فالقبة وتصميماتها الخارجية والداخلية هي نحت مجسم يتضمن نحتاً بارزاً وغائراً ، والمئذنة نحت مجسم يتضمن نحتاً بارزاً وغائراً ، وشرافات المسجد المحيطة به على حواف السطح نحت مجسم، والكثير جداً من أدوات الاستخدام اليومي عبارة عن تماثيل مجسمة تحمل مضامين جمالية ومضامين وظيفية معاً كالأباريق ذات الفوهة على شكل الديك ، والحيوانات الخرافية المكونة من عناصر من أكثر من حيوان والمستخدمة فى تشكيل الأوانى المعدنية .

أهداف الأصول التاريخية للفن الإسلامى من خلال التطور التاريخى للفنون الإسلامية والطرز والأساليب الفنية المواكبة لها :-

إن الهدف من دراسة الأصول التاريخية للفنون الإسلامية ليس مجرد السرد التاريخى الزمنى فقط ، إن هذا السرد قد قامت به معظم كتب ودراسات تاريخ الفن سواء القديمة أم الحديثة ،

إن الهدف هو تتبع المنهج الجمالى الإسلامى واستنباط محدداته الدينية والفكرية التى ساهمت بفعاليتها وتأثيرها الفكرى فى استحداث صياغات وأشكال فنية مبتكرة وعالمية، تعبر عن هذه المحددات خلال مدى زمنى تاريخى يقدر بأكثر من عشرة قرون .

وفى دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامى نوع من التواصل والاقتراب من الفن الإسلامى ونماذجه الإبداعية على مر التاريخ فى مقابل الغربية والاعترا ب الحاديين تجاه الفن الحديث والمعاصر الذى نستشعره ويستشعره أى فنان أو متذوق لفن، أوحى أى انسان عادى ليست له صلة وثيقة بالفن ، حيث إن الفن الآن أصبح يحتاج إلى تفسير لفهمه الذى يستعصى على المتذوق ، واعتقد أنه أصبح يحتاج إلى تفسير من قبل الفنان الذى أنتجه أيضاً، وأغلب الفنانين الآن لا يدركون معنى لما أنتجوه من أعمال فنية لا مغزى لها ولا مضمون ، فكيف بالمتذوق .

إن الهدف من العرض التاريخى للفن الإسلامى ليس التسلسل الزمنى فحسب، وليس التعرف على النواحي الفنية الإسلامية من خلال الأقاليم الجغرافية أو تأثيرها الفنى المحلى فى الشرق أو الغرب ، أو تأثير الأجناس القومية من عرب وفرس

وترك وهنود فقط . كما أن الهدف ليس ترتيباً للعصور التاريخية للفن الإسلامي كتراث قديم بحسب تسلسلها التاريخي السياسي، وذلك كما كان يحلو لبعض المستشرقين أو المستغربين تناول هذا التصنيف عند الحديث عن الفنون الإسلامية من خلال فصل كل عامل من العوامل على حدة ، وبتر الجميع عن الأصل الحضارى الأساسى أو الرافد الرئيسى الذى يغذى الجميع ألا وهو الإسلام، ولكن الهدف هو إبراز الوحدة والتنوع داخل إطار التسلسل الزمنى (الرأسى) مع الاتساع الجغرافى (الأفقى) مع عامل الجنس البشرى المتنوع حيث يتم تناول هذه العوامل فى حلقات متصلة تنفصل عن بعضها البعض من حيث هى تعبير عن لغة جمالية متوحدة عبر المساحات المكانية وعبر الأزمنة وعبر أنواع متنوعة من البشر .

لقد مثل الفن الإسلامى طاقات إبداعية تاريخية غزيرة تبقى على مر الزمان مزهوة بالإسلام جمالياً وفق معطيات إلهية سامية ونامية فى نسيج الزمان، ينطق بها الحجر والرخام والمعدن والجلد والنسيج والخزف لتعلن عن أبهى حضارة دينية جمالية، متكاملة ومتوافقة فى تاريخ الحضارات السابقة واللاحقة منذ أكثر من عشرة قرون، هذا كله بالإضافة إلى الجنس البشرى الأبيض والأسود والأصفر والأحمر الذى شارك وساهم فى تكوين بنية الحضارة الإسلامية عامة.

ومن هذا المزيج ينصهر الزمان والمكان مع التاريخ لتندمج هذه العناصر ويعاد استلهاهم معطياتها الجمالية والإبداعية فى التاريخ المعاصر .

وقديماً لعبت فنون التراث أدواراً هامة فى حياة المجتمعات التى نشأت فيها وعبرت عن مفاهيمها الدينية والثقافية وآمالها المقدسة ، وكما يقول هيجل : " إن فن القدماء يكشف عن الدينى أو المقدس " ، أما الآن فقد فقد الفن أدواره القديمة وفقد قيمته الروحية التى كانت من أهم أهداف الفن قديماً ، كما فقد أيضاً أجلاً وأعظم هدف لفن وهو بحثه عن الحقيقة التى كانت دائماً وعلى مر العصور غاية الفنانين والمفكرين والفلاسفة ورجال الدين أيضاً .

والآن وفى موجات الاغتراب العارمة عن كل ماهو خاص وذاتى ويحمل فرادة وخصوصية وذاتية وهوية خاصة قومية أو اجتماعية أو فكرية أو دينية يشعر

المفكرون والمتقنون والفنانون بضرورة التمسك بأهداب التراث الذاتى الخاص والبحث والتفتيش بداخله عما يجب أن نأخذ به وما يجب أن نطرحه .

فجاء الفن الإسلامى بمثابة تعبير بعيد المدى عن المتعة الجمالية العقلية العميقة المعبرة عن روح الإسلام ومضامينه الفكرية السامية ، وليس تعبيراً عن مظاهره الدينية المباشرة والتي تعتبر تطبيقاً لروح الإسلام الفطرية النقية الصافية.

إن تاريخ الفن الإسلامى هو أطول تاريخ فى تاريخ الفنون وأغزر إنتاج يعبر عن مراحل جمالية تاريخية صبغها الإسلام بصبغة إبداعية متألفة ودفع بها إلى عوالم من الرقى الإبداعى والجمالى ، والمتأمل للفنون الإسلامية عبر التاريخ السياسى وعبر العصور التاريخية المتنوعة ... وعبر المساحات الجغرافية الشاسعة من أكثر من عشرة قرون مختلفة وعبر المسافات الزمنية الموعلة فى القدم والتي تمتد إلى ما يقرب منذ أكثر من عشرة قرون ، هذا كله بالإضافة إلى الجنس البشرى الأبيض والأسود والأصفر والأحمر الذى شارك وساهم فى تكوين بنية الحضارة الإسلامية عامة .

لقد ساهم الفن الإسلامى فى البناء الإبداعى لدى الإنسان ليس الممارس للفن فقط و لكن متذوقه أيضاً .

إن الاتساع المادى لتاريخ الفن الإسلامى الذى يتسع مكانياً وزمانياً اتساعاً ملحوظاً، وتكمن أهميته ليس فى السرد المجرد لتاريخ تراث فنى بل أهمية معطياته التراثية الجمالية فى تكوين البناء الإبداعى الفكرى والتنفيذى والتذوقى على حد سواء للإنسان المعاصر المطحون تحت وطأة الآلة والقبح المادى الناتج عنها والمنتشر حوله فى كل مكان والمحاصر لعينه التى تفتقد الجمال خارجياً وروحه التى تبحث عن الجمال لتستشعره داخلياً ، وفكره الذى يتعطش لتحليل هذا الجمال منطقياً وعقلياً.

والأصول التاريخية للفن الإسلامى تمثل حصيلة إبداعية ضخمة لا يمكن حصرها بين دفتى أطروحة، ويمكن القول بانتشارها فى جميع أنحاء العالم من المشرقين الى المغربيين معبرة عن مجد حضارة سادت وما تزال وستظل سائدة إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها فى جميع أنحاء العالم العربى والأفريقى والآسيوى

والأوروبي سادت من خلال محددات عقيدية أساسية ثابتة (إلهية) ، وتفاعلات إبداعية ثقافية متنوعة ومتغيرة ومتطورة (إنسانية) . ومن هذا المزيج نشأ إبداع متفرد لم تشهد له مثيل أى حضارة غابرة أو حاضرة .

ومهمتنا اليوم عند دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامى أن نعى جيداً درس الماضى أو دروس الماضى الحضارية المتعددة ، ونذكر جيداً أدوار الفن الإسلامى التاريخية ، والفكرية والحضارية ، والأدبية والفنية التى لعبها عبر التاريخ بمهارة واقتدار وأصالة وإبداع يشهد بذلك كل من اقترب من دراسته سواء مستشرق أو مستغرب أو غير ذلك .

وفهمنا لهذا الدور التاريخى للفن الإسلامى فى حياتنا ، هو بداية التواصل مع الجذور على أساس المشاركة المعاصرة مع الماضى فى كشف الحقيقة ، ولكن بطرق وأساليب الحاضر ، وأفكار الحاضر خاصة وأن الفن المعاصر لا يخلق هذه الثغرة الحضارية الكبرى بما أنه لم يعد يبحث عن الحقيقة المطلقة ، ولم يعد يلعب دوراً أساسياً فى الحياة المعاصرة مثلما كانت وظيفة الفن قديماً ، كما أنه فقد دلالاته الجمالية الأصيلة .

ويجب النظر إلى تاريخ الفن الإسلامى من خلال استبصار أصيل للأدوار الناجحة التى لعبها قديماً وساهمت فى رقى الحضارة الإسلامية وتفردتها وامتيازها والأدوار التى يمكن أن يلعبها الآن فى الحاضر المعاصر .

ومن ناحية أخرى فإن الفن الإسلامى لا يعتبر فناً تراثياً من الماضى انقطعت صلته الحاضرة ، أو تمثلت فى آثاره الإبداعية فى المتاحف فقط بل هو فن تراثى حاضر ومعاصر ومأهول إنه فن مستقبلى أيضاً فما زالت المساجد الأثرية الكبرى فى جميع أنحاء العالم الإسلامى مأهولة بالمصلين وما زالت أكثر مظاهره المعمارية تستخدم استخداماً معاصراً .

وكما يحدث فى كل عصور النهضة عبر التاريخ يلتف العلماء والمفكرون والفنانون والفلاسفة حول التراث لينتقوا منه عناصر القوة ولينتقوا ما يواكب المعاصرة والتطور من أصالة وفردة وخصوصية كعناصر حضارية لا بد أن تواكب

وتسير متوازية مع الحداثة والمعاصرة ، ومتوازنة أيضاً لكي لا يطغى عنصر على آخر فيختل التوازن .

والفن الإسلامى من فنون التراث التى كانت تلعب أدواراً عدة فى حياة مجتمعات كثيرة جداً ومتنوعة جداً فى بقاع من الأرض شاسعة ، ومختلفة فى الثقافات والأفكار واللغات لم يوحدما ويجمع شتاتها سوى كلمة " التوحيد " الحق بالفكر والقول والعمل .

وهذا أول وأكبر درس حضارى لابد أن يرافقنا وأن نعيه جيداً وندرك أبعاده الحضارية المترتبة على السوعى به قبل الخوض فى غمار المعاصرة والحداثة والعولمة والقرية الكونية وكافة المصطلحات المعاصرة المعبرة عن الهيمنة والاستحواذ الحضارى المستتر، تحت عباءات المفاهيم والمصطلحات التى تطلقها بعض المجتمعات التى تسعدُ بغد حضارى متطور ومشرق للبشرية كافة وهى لا تملك هذا لمجتمعاتها هى أولاً .

و من هنا فإن دراسة التراث ليست ترفاً أو عبثاً سردبياً ولا يجب أن تكون مجرد اجترار للماضى أو استرجاع له ، بل يجب أن تكون دراسة التراث لاستخلاص القيم التى ساهمت فى ارتقائه وازدهاره ، والتراث الإسلامى تراث عالمى وذلك عكس كل أنواع التراث التى عرفتتها البشرية قديماً والمحددة فى أرض بعينها . والحضارة الإسلامية حضارة عالمية عكس كل أنواع الحضارات السابقة . والحضارة الإسلامية هى الحضارة الوحيدة التى تحمل بين طياتها جينات العالمية الأصيلة الداخلية والعميقة ، وليست العالمية المسطحة المتمثلة فى القشور الخارجية والمظاهر السطحية .

وداخل إطار الحضارة الإسلامية كان الفن الإسلامى يلعب دوراً بل أدواراً تاريخية واجتماعية وفكرية وعلمية وعملية فى حياة المجتمعات من خلال خبرة منتجية بالحقيقة المطلقة والتعبير الجمالى والأدبى والفكرى والتاريخى والعلمى عنها.

أهمية دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامى :

إن أهمية دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامى من خلال رؤية متكاملة لا تغفل المجال التاريخى للفن الإسلامى ، كما أنها لا تهدف لدراسة من خلال العصر الأموى أو العصر العباسى أو الطولونى على حدة ، أو من خلال أنواعه الفنية من عمارة أو نسيج أو تصميمات أو خطوط .

أولاً : لأن المنهج الفنى التاريخى رغم أنه منهج علمى منطقى فى دراسة تاريخ الفن ، إلا أنه لا يفى باحتياجات البحث عن الفلسفة الجمالية التى ترتبط بالفكر العام السائد والمرتبط بالعقائد ، والتى تعتبر أشمل وأعم من مجرد السرد التاريخى للعصور التاريخية .

ثانياً : إن تغير العصور التاريخية الإسلامية وتعاقبها لم يؤثر تأثيراً جوهرياً على الفنون الإسلامية من حيث المنهج أو الفكر الجمالى ، ومن الممكن أن يكون التأثير فى التطور والازدهار مع وحدة المنهج الجمالى وثباته ، كما أن الحروب والقتال السياسية وتغير السلطة من عصر إلى عصر لم تؤثر أيضاً على المنهج الجمالى الأساسى للفن الإسلامى مثلما يحدث فى جميع الفنون عند تغير السلطة من عصر لآخر أو يحاول الحديث طمس القديم أو إلغاؤه ، أو كما نجد فى بعض الفنون الأخرى من تغير شامل فى مناهج الفنون وأفكارها وسياستها وتوجيهها مثلما يوجد ذلك جلياً فى الفن المصرى القديم، مثلاً فى عهد أخناتون حيث اختلف المنهج الجمالى السائد واتجه إلى الواقعية الشديدة بينما كان فى عهود سابقة تعبيراً رمزياً مجرداً ... أو كما حدث فى الفن الغربى من تغييرات جذرية وجوهرية متعاقبة مع كل عهد جديد ومع كل فكر سياسى أو تاريخى ومع كل اكتشاف علمى، بينما اختلف الحال فى الفن الإسلامى فالمنهج موحد لم تطرأ تغييرات أساسية فى النظرية الجمالية السائدة ، بل كان التغيير فى التطور التقنى وفى استحداث أساليب إبداعية جديدة وفى تطور الخامات والأدوات والصناعات ، وتكمن أهمية دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامى ، فى أن نعى جيداً أول درس حضارى هام وهو درس الوحدة الفكرية الثقافية والحضارية والفنية داخل إطار التنوع.

على سبيل المثال تتحدد بعض التنوعات بين الطرز كالطرز المغربي والطرز التركي العثماني في العمارة في شكل المئذنة المربعة في المغرب والمئذنة الرفيعة الدقيقة القلمية في الطراز التركي ، وعلى ذلك يتحدد التنوع في أنواع الكتابة في الخط العربي فالإمكانات الإبداعية للخط الكوفي المربع الهندسي تختلف عن الإمكانات الإبداعية لخط الطغراء العثمانية اللينة أو الخط الثلث مثلاً أو حتى الكوفي المورق أو المزهر . بينما منهج الكتابة المتمثل في الأبجدية العربية واحد وهكذا نجد الاختلافات في الصياغات الشكلية الفنية بينما المنهج الجمالي واحد وثابت .

فالوحدة تعتبر أهم مظهر حضارى عالمي ساد كل العصور الإسلامية على الإطلاق وبلا استثناء ، وهذا المظهر الحضارى لم يتحقق في أى حضارة من الحضارات القديمة أو الحديثة أو المعاصرة ألا وهو الوحدة فوحدة الفنون الإسلامية لا تنكر سواء الوحدة الزمنية التاريخية للعصور الإسلامية أو الوحدة الفنية التى تغلب على كلنتاجات الفنون الإسلامية .

ثالثاً : كما أنه من الأهمية أيضاً أن نعى جيداً أنه حتى في زمن الفتن والفتن والاضطرابات والمؤامرات السياسية والحروب الخارجية لم يتأثر الفن الإسلامى ولم يغير جلده ولم يمالق حاكم أو محكوم ولم يغير منهجه الجمالى كما لم يغير فلسفته الفنية ، وخير دليل على ذلك العصر المملوكى وما واكبه من قلق و نزاع على السلطة من قبل المماليك فيما بينهم، وبالرغم من هذا النزاع الداخلى إلا أنهم حققوا انتصارات باهرة على الصليبيين ، وانتصارات أخرى على المغول خاصة في موقعة عين جالوت المشهورة .

ومن البديهي أنه في زمن الحروب والنزاعات السياسية يضمحل الفن وينزوى ويتضاءل إلا أن المثير للدهشة حقاً هو ذلك الازدهار الثقافى والفنى على السواء في العصر المملوكى ، لدرجة أن العصر المملوكى يعتبر العصر الذهبى للعمارة الإسلامية في مصر ، وخير نماذجه مسجد ومدرسة السلطان حسن الذى يعتبر صرحاً معمارياً عالمياً ومسجد ومدرسة السلطان قلاوون ، والملحق بهما الضريح والمارستان وتعرف بمجموعة السلطان قلاوون ، ومسجد ومدرسة وضريح

السلطان قايتباي، كما ازدهرت في العصر المملوكي أيضاً الصناعات المعدنية والزجاجية والخزفية وصناعة النسيج والسجاد وبلغت التصميمات شأنًا إبداعياً عظيماً حتى تميزت بدرجة كبيرة جداً من الإتقان والدقة، كما بلغت صناعة التذهيب والتجليد في العصر المملوكي أوج ازدهارها وتبلور طابع مميز للتصميمات الهندسية والنباتية.

ويمكن من سياق المثال التاريخي السابق إدراك أن الفن الإسلامي لا يعبر عن تغيرات سياسية أو حروب، فلا يوجد تصوير لحروب عالمية غيرت مجرى التاريخ مثلما نجد في فنون حديثة أخرى كما أنه فن لا يرتبط بالملوك أو يعبر عن السلاطين فالفن الإسلامي في بدايته قديماً لم يصور الرسول صلى الله عليه وسلم وفتوحاته الكبرى، ولم يعبر عن شعائر دينية في الإسلام كالصلاة مثلاً أو عن خلفاء الرسول وإنجازاتهم.

فهو لا يرتبط بفردية الإنسان أياً ما كان رسولاً، ملكاً، سلطاناً، خليفة فهو فن لا يعبر عن أمور فردية، ولا عواطف وانفعالات ذاتية، ولا حروب سياسية، ولا صراعات اجتماعية... كما أنه لا يعبر عن بطولات أو انتصارات... هو فن قيم كبرى أشمل وأعم وأبقى من كل ما هو زائل وفردى وفانى ومتغير ومتحول وعرض...

وهذا هو الدرس المستفاد من التواصل التاريخي للعصور الإسلامية ودراسة تطوراتها التاريخية والفنية.

الدروس الحضارية المستفادة من دراسة الأصول التاريخية :

الوحدة بين جميع المسلمين في العالم هي أول وأهم الدروس الحضارية وإبراز وحدة الفن الإسلامي التاريخية العميقة من خلال تنوعه التاريخي كفن أموى أو عباسى أو فاطمى أو مملوكى أو مغولى أو سلجوقى أو صفوى أو مغربى أو أندلسى أو عثمانى .. الخ، وإبراز وحدته الفنية من خلال تنوعه التاريخي أو من خلال تنوع مجالاته من عمارة وحفر على الخشب والجص والمعدن والحجر والتصميمات والخط والنسيج والخزف والنجارة والمعادن والزجاج ...

وتأكيد هذه الوحدة وإبراز أسبابها ومقوماتها وعناصرها المرتبطة برباط وثيق بالتوحيد كعقيدة والقرآن كدستور لهذه العقيدة واللغة العربية كوعاء مجسد للثقافة الإسلامية وموحد لكافة عناصرها اللغوية والعقيدية والثقافية .

من خلال عملية التفسير والتأويل الثقافي الجمالى من خلال تنوع التاريخ الفنى الإسلامى واختلافه الشديد ووحدته فى نفس الوقت والتي تمثل وحدة الأمة الإسلامية ، ومن خلالها وحدة الحضارة الإسلامية عامة ، فالبحت والتأمل الجمالى فى تاريخ الفن الإسلامى من خلال استنباط القيم الجمالية فى الحضارة الإسلامية والتي تمثل نفس القيم الجمالية التي تعبر عنها الفنون الإسلامية والتي ما زالت ممتدة سارية المفعول داخل شريان الأمة الإسلامية .

إن من أهم مميزات دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامى الكشف عن هوية الأمة أو الأمم صانعة التاريخ ، ومن هنا فإن تاريخ الفن يعد بمثابة مفتاح تراثى لمفاهيم الهوية وطرق التعبير الجمالى عنها ومن هنا يصبح التراث الفنى الإسلامى نتاجاً إبداعياً أثرياً قديماً فقط ، ويصبح استقراؤه من قبل الأثريين أو المؤرخين ليس فقط مجرد سرد تاريخى منقطع الصلة بالواقع منقطع الصلة بالحاضر وإنما هو تعبير عن ذاتية الأمة الحضارية وهويتها المتفردة، والتي إن لم تبرز وتدعم الحاضر الإبداعى وتؤكدده، فإن هذا الحاضر . سوف ينحدر بسرعة متدهورة إلى هوة سحيقة من الذوبان والانصهار فى الموجات والصيحات التي تمثل فقايع هواء سرعان ما تتلاشى ويحل محلها أخرى لتتلاشى بدورها ... فى موجة الصيحات الفنية المسماة بالحدثة وما بعد الحدثة .

ومن هنا يشكل تاريخ الفن الإسلامى لغة للتواصل والامتداد الحضارى فى الواقع من خلال الماضى ، ويمثل أيضاً الأصالة التي يلهث وراءها الفنان المعاصر ومعلم الفن ولا يستطيع تحقيقها فينتج أعمالاً تمثل مسوخاً غريبة مشوهة تفقد الأصالة الحضارية وذلك لأنها مقطوعة الصلة بأصولها الحضارية والإبداعية والجوهرية الأصلية المعبرة عن حضارته القومية الأصلية أو لأنها تواكب حداثة

فقدت معانيها وفقدت معطياتها قبل أن تصل إلينا فماذا ستقدم لنا هذه الحداثة المستلهمة من قبل فنانيها .

وعلى هذا يصبح أحد أهداف العرض التاريخي هو الأخذ بيد الفنان المعاصر إلى الأصالة الممزوجة بترائه، يمتص رحيقها لينتج من خلال إبداعه فناً إسلامياً معاصراً لا مقلداً ولا مستنسخاً .

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر الأموي : (٤١ - ١٣٣ هـ - ٦٦١ - ٧٤٩ م)

وقد سمي بالعصر الأموي نسبة إلى معاوية بن أبي سفيان الذي ينتمي إلى بنى أمية التي تنتمي بدورها إلى قبيلة قريش ، والذي أصبح خليفة المسلمين وكان مركز خلافته في سوريا التي جعل دمشق عاصمة لها عام ٤١ هـ ، وفي عهد الخلفاء الأمويين امتدت الفتوحات الإسلامية إلى حدود الصين شرقاً ، وإلى المغرب وأسبانيا غرباً . ومن خلال هذه الفتوحات الشاسعة دخل الإسلام إلى ثقافات وفنون وقوميات ذات تاريخ ثقافي ، ولغات مختلفة امتزجت كل هذه المتغيرات وتوحدت من خلال "التوحيد " الذي جمع شتاتها وتنوعها واختلافها في بنية متوحدة .

العمارة في العصر الأموي :

مسجد قبة الصخرة : ٧٢ هـ - ٦٩١ م

وفي العصر الأموي وبعد إرساء قواعد الدولة الإسلامية بدأت تتبلور رؤى فنية وإبداعية كان من تجلياتها وإبداعاتها مسجد قبة الصخرة بفلسطين الذي بنى عام ٧٢ هـ - ٦٩١ م والذي يعتبر من أشهر وأهم الآثار الإسلامية في العصر الأموي والتخطيط المعماري للمسجد عبارة عن مئمن تتوسطه الصخرة المقدسة التي عرج منها الرسول صلى الله عليه وسلم إلى السماء في رحلة الإسراء والمعراج ، والتي ترتبط قديماً بقصة فداء سيدنا إبراهيم بابنه إسماعيل . وتعلو هذه الصخرة القبة التي اشتهر بها اسم المسجد والقبة تتوسط المسجد وهي مصنوعة من الخشب ومبطنة من الداخل بالجص ومن الخارج بالواح من الرصاص .

" وقد وصف المقدسى هذه القبة فقال إنها من الخشب المغطى بصفائح من الرصاص وفوق الصفائح دروع من النحاس البراق وقد سقطت هذه القبة سنة ٤٠٧ هـ وأعيد تشييدها بعد ذلك بست سنوات " (١) .

والبناء مثنى. وفقا للرسم الهندسى المعمارى له ، وهو مبنى من الحجر يأخذ نفس الشكل المثنى ، والقبة تعلو مثنى آخر داخلياً محاطاً بالأعمدة .

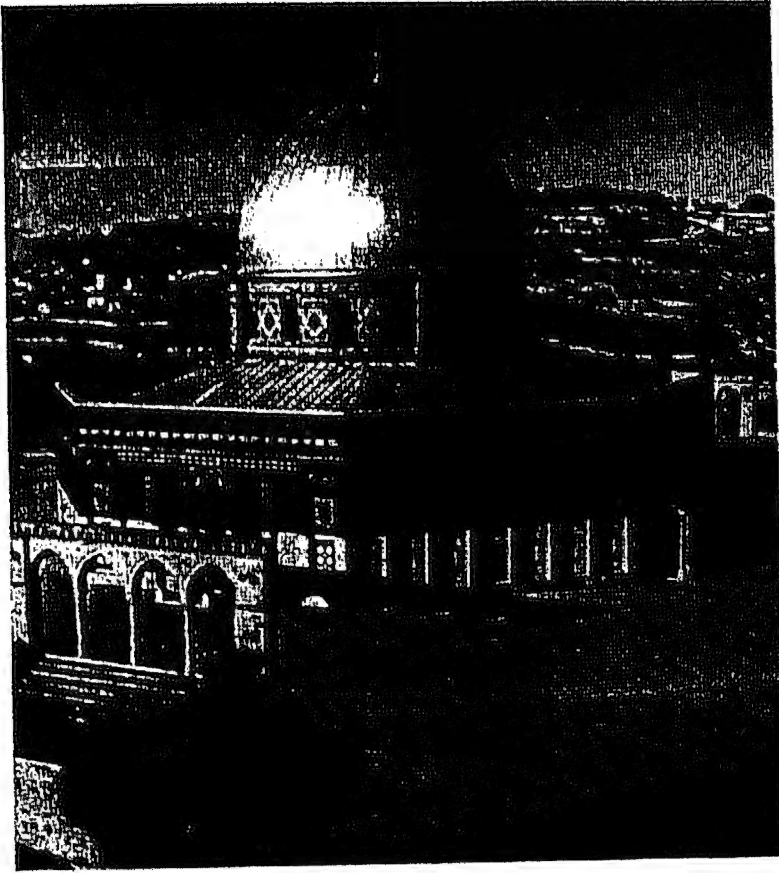
والأكثاف بداخلها دائرة من الأعمدة تحمل عقوداً نصف دائرية ، وتربط الأعمدة ببعضها روابط خشبية ضخمة تحمل القبة المرتكزة على الرقبة الاسطوانية ذات الست عشرة نافذة .

وتبلغ مساحة كل ضلع من أضلاع المثنى عشرين متراً ونصف، وارتفاعه تسعة أمتار ونصف ، وللبناء أربعة أبواب شرقى وغربى وشمالى وجنوبى ، والعقود الداخلية نصف دائرية ، تحدث توافقاً بينها وبين فتحات النوافذ التى تأخذ نفس شكل العقد النصف دائرى ، ويوجد بالمسجد محرابان أحدهما مسطح لا يمثل حنية فى الجدار كالمعروفة الآن ويطلق عليه اسم " عبد الملك بن مروان " ، والآخر يطلق عليه " قبلة الأنبياء " .

والصخرة المقدسة ترتفع عن الأرض بحوالى متر ونصف وهى تمثل الشكل الدائرى غير المنتظم ، وطولها حوالى ١٨ متر وعرضها ١٣ متر . وداخل مسجد قبة الصخرة كتابات كوفية مذهبة على أرضية زرقاء من التصميمات فى الجزء العلوى الداخلى ويبلغ طولها ٢٤٠ متراً تحتوى على آيات من القرآن الكريم .

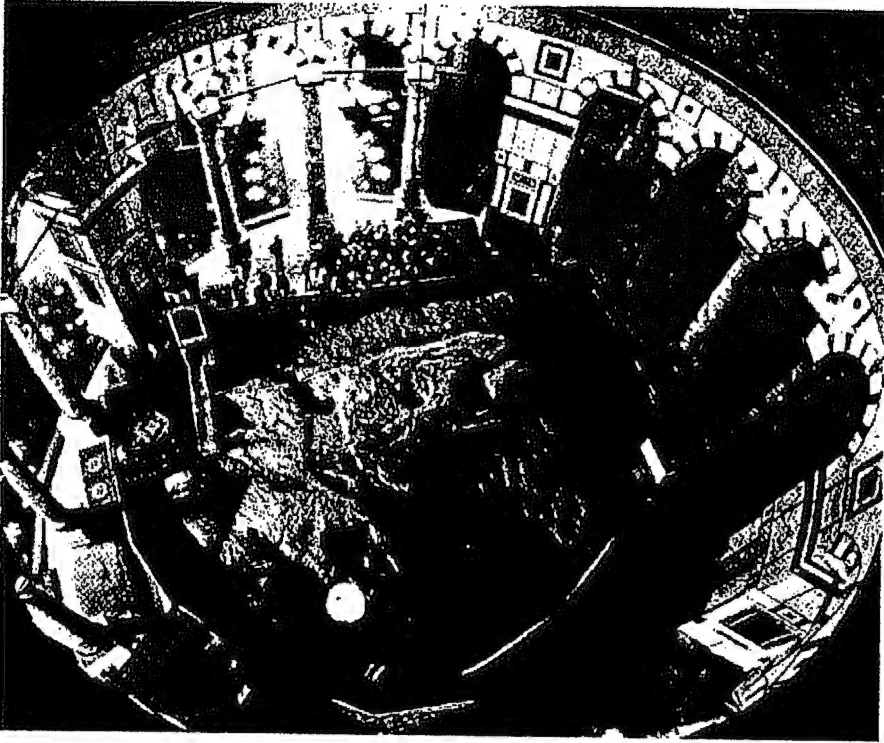
وربما كان هذا الشريط الكتابى المصاحب للعمارة يعتبر أول تجليات الخط الكوفى الجمالية المصاحبة للعمارة، وربما يعتبر البدايات الإبداعية الأولى للخط الكوفى الذى تنوع بعد ذلك وتفرع الى أنواع عديدة من الكوفى البسيط الى الكوفى المربع الهندسى والكوفى المعمارى والكوفى المزهر والمورق .

(١) محمد عبد العزيز مرزوق: قصة الفن الإسلامى، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ١٩٨٠، ص ٥٢ .



شكل (٤)

مسجد قبة الصخرة من الخارج في فلسطين المستتابة.



شكل (٥)

الصخرة التي تشرفت بمعراج الرسول منها إلى السموات العلى في رحلة الإسراء والمعراج، و هي نفس الصخرة التي ارتبطت بواقعة فداء سيدنا إبراهيم بابنه إسماعيل وتظهر الأعمدة الملتفة حول الصخرة في تصميم دائري.

ومن الجدير بالذكر أن التصميم المعماري لمسجد قبة الصخرة الذي يمثل مثنى بداخله دائرة لم يتكرر ثانية في تصميم عمارة المساجد في العصور التالية ولكن الشكل الهندسي المثنى قد وجد على نطاق واسع جداً في مجال التصميمات كعنصر هندسي متداخل في أشكال هندسية أخرى أو نباتية .

ويرجح أن التصميم المعماري المثنى ربما كان هو أنسب تصميم وضع ليحيط بالصخرة وربما يرجع سبب عدم تكراره في المساجد ثانية إلى أن أكثر تصميمات المساجد كانت تتبع تصميم مسجد الرسول ذي المساحة المربعة ، وكانت أغلب هذه المساجد تخضع لتصميم المسجد ذي المساحة الأفقية المتسعة لتتسع لأكثر عدد من المصلين الذين يصطفون أفقياً في مواجهة الكعبة .

المسجد الأموي في دمشق (٨٨ هـ - ٧٠٧ م)

شيد الخليفة الوليد بن عبد الملك في دمشق مركز الخلافة الأموية حينذاك . وقد شيد المسجد الأموي على نفس التصميم الهندسي للمسجد النبوي ذي الصحن المكشوف، أما أروقة الصلاة الأربعة فقد شيدت مسقوفة تحملها أعمدة رخامية ، تنشأ عنها عقود نصف دائرية تلتف حول الصحن ، يلي كل عمودين دعامة تغطيها أشكال مقسمة إلى مربعات بداخلها تصميمات هندسية نجمية متشابكة ومتصلة تغطي المساحات كلها ، وربما كانت هذه التصميمات هي البدايات الأولى للتصميمات الإسلامية التي تبلورت وتطورت فنياً ، وإن كانت في المسجد الأموي تعكس نفس الدقة والإتقان المنعكس في العصور الإسلامية التالية .

ويعلو العقود نصف الدائرية الملتفة حول الصحن صف من النوافذ تمثل عقوداً صغيرة نصف دائرية منتظمة ، كل نافذتين صغيرتين تعلوان عقداً من العقود الكبيرة في أسفل الصحن المكشوف . ويقع مدخل المسجد الرئيسي أمام منتصف رواق القبلة الذي يتوسط الجدار الجنوبي، وتغطي أروقة الصلاة بسقف خشبي منحدر معروف بالشكل الجمالوني ، ويعتبر رواق القبلة أكبر من الأروقة الثلاثة الأخرى . وقد ظهرت بعد ذلك المئذنة كعنصر معماري مستحدث في العصر الأموي بعد وجود المآذن المربعة التي ميزت مسجد دمشق، والتي تعتبر أول مآذن في العمارة الإسلامية

حيث إنها لم تكن موجودة من قبل في العمارة الإسلامية ، كما ظهرت بعد ذلك المآذن المربعة في دول المغرب العربي وأسبانيا كطراز مميز .

ظهرت بعد ذلك نماذج لمساجد كان التصميم المعماري لمسجد دمشق المستطيل الشكل ذي الصحن المكشوف أثراً كبيراً في تصميم تلك المساجد على غرارها ، فنجد مسجد الزيتونة بتونس ، ومسجد سيدي عقبة بالقيروان ، ومسجد حلب بسوريا ، ومسجد قرطبة الكبير بأسبانيا .

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر العباسي

(١٣٢ هـ - ٤٤٧ هـ / ٧٥٠ - ١٠٥٥ م)

نقل العباسيون مقر خلافتهم إلى الكوفة جنوب العراق بعيداً عن دمشق عاصمة الأمويين ، وقريباً من إيزان أو فارس كما عرفت في ذلك الوقت ، وقد استخدم العباسيون الفرس في توطيد دعائم الخلافة العباسية، كما استخدمهم أيضاً العباسيون في تقلد المناصب السياسية والوظائف الكبرى ، ونتج عن ذلك امتزاج ثقافي واسع المدى بين الثقافة العربية والثقافات الفارسية ، ونشأ عن هذا التزاوج الحضاري نتاج مزدهر ومتنوع حضارياً وفنياً، حتى أن العصر العباسي في ذلك الحين كان يطلق عليه (العصر الزاهر) حيث ازدهرت فيه ملامح الحضارة الإسلامية وتجلت في عمارة المساجد والقصور، كما ازدهرت فيها التصميمات المعمارية (المصاحبة للعمارة) وتبلورت واتخذت طابعاً مستقلاً تمثل في الحشوات الخشبية المحفورة على الخشب وفي تصميمات الخزف، كما ازدهرت فنون الكتاب وتطور الخط الكوفي واتخذ طابعاً مميزاً .

وهذا الامتزاج الثقافي بين العرب والفرس يؤكد عامل التنوع والوحدة في الحضارة الإسلامية ، كما أن عامل الوحدة يتحقق من خلال عقيدة التوحيد التي جمعت الفرس والعرب في وحدة فكرية واحدة داخل إطار الحضارة الإسلامية .

وفي العصر العباسي أنشئت مدينة بغداد ، التي شيدت في عهد الخليفة أبي جعفر المنصور الذي تولى الخلافة عام (١٣٦ هـ - ٧٥٤ م) " وقد أطلق عليها الخليفة المنصور (دار السلام) تيمناً بهذا الاسم الذي سميت به الجنة إذ يقول الله

تعالى بسم الله الرحمن الرحيم [والله يدعو إلى دار السلام ويهدي من يشاء إلى صراط مستقيم]^(١) وأهم ما يلفت النظر في هذه المدينة أنها على هيئة دائرة ، وهذا التصميم الدائري كان معروفاً من قبل. فقد كان في اليمن مدينة مستديرة وكان في إيران مدينة مستديرة * وقد كانت مدينة بغداد محاطة بخندق ملئ بالماء الغرض منه إيجاد العقبات أمام المهاجم ، وفوق الخندق كانت توجد جسور متحركة أمام أبواب المدينة ، تبسط لكي يعبر عليها الداخل إلى المدينة وترفع عند عدم الحاجة إليها ، وبعد الخندق كان يوجد السور الأول وبه أبراج مختلفة وبعده يوجد السور الثاني ، وهو أضخم من الأول وبعد الحصن الحقيقي للمدينة ، ثم يأتي بعده السور الثالث وهو أعلى من السورين وأعظم منهما سمكاً *^(٢) .

وتبدو المدينة من خلال الوصف السابق وكأنها حصن منيع ويوجد قصر الخليفة في وسط المدينة وكان يعرف باسم قصر الذهب .

ويذكر الطبري : " أن مدخل المدينة المنحني يعتبر ابتكاراً جديداً ظهر في العمارة الإسلامية لأول مرة ، والداخل إلى المدينة لا بد أن يجتاز الخندق عن طريق قنطرة موصلة إلى مدخل طويل ضيق مغطى بقبو نصف أسطواني ، ولا يصل الداخل إلى الفناء المكشوف مباشرة بل عليه أن ينحرف إلى يسار المدخل ، ماراً بالمدخل المنحني ، وهذا المدخل يساعد على الحد من شدة الهجوم على مداخل المدينة"^(٣).

ويرجح أن فكرة تحصين المدينة العباسية ببغداد ربما كانت مستوحاة من تصميم أسوار مدينة بابل القديمة في العراق .

الأصول التاريخية للعمارة في العصر العباسي :

١ - مسجد المنصور :

ومن الآثار المعمارية في مدينة بغداد " مسجد المنصور " الذي شيده وسط الساحة ، وقد جدد هذا المسجد أيام الخليفة " هارون الرشيد " ، وهو يتكون من بناء

(١) سورة يونس: الآية ٢٥ .

(٢) محمد عبد العزيز مرزوق : قصة الفن الإسلامي ، ص ص ٨٦ - ٨٧ .

(٣) الطبري : تاريخ الرسل والملوك ، ج ٣ ، ص ١٩٧ .

مربع مسقوف ومحمول على أعمدة تتصل بالسقف دون تكوين عقود فيما بينها كما هو معروف الآن في عمارة المساجد ، ويوجد به المحراب المصنوع من المرمر والذي تعلوه زخارف تنتمي إلى العصر الأموي .

٣ - مسجد الرقة : (١٥٥ هـ - ٧٧٣ م)

وهو موجود في مدينة الرقة التي أنشأها المنصور عام ١٥٥ هـ - ٧٧٣ م على نفس تخطيط مدينة بغداد ولكنه ليس على شكل دائرة كاملة وإنما على شكل قطع ناقص في الجزء الجنوبي للدائرة الذي كان مستقيماً ، أما بقية الدائرة فتمثل شكلاً منتظماً.

يقول الطبري " إن المدينة الجديدة قد بنيت على غرار مدينة بغداد من حيث طريقة البناء والأبواب الحديدية والفواصل ، كما ذكر أنه كان من الممكن لفارسين ممتطين جواربهما السير جنباً إلى جنب من فوق الأسوار المزدوجة للمدينة " (١).

والمؤرخ هنا يشير إلى سمك السور الكبير الذي قد يصل إلى أكثر من خمسة أمتار ومسجد الرقة كان مستطيل التخطيط ذو صحن مكشوف ويتكون من أربعة أروقة أكبرها رواق القبلة الذي يتكون من إحدى عشر عقداً محمولة على الأعمدة ومبنية بالآجر والطوب المحروق ، والمسجد أربعة مداخل أحدها في رواق القبلة والثلاثة الأخرى في أروقة المسجد الجانبية. ومادة بنائه تجمع بين الآجر المستخدم في تشييد الجدران والعقود ، والطوب اللبن الذي يتكون منه سور المسجد .

ويلاحظ من امتزاج مادتي البناء في المسجد أنه أسلوب قديم عرف في (الحيرة) . أما طريقة تخطيطه فتتصل بالتقاليد المعمارية التي كانت سائدة في العراق ، وكذلك تعدد مداخل المسجد الأربعة .

كما يلاحظ أن هناك تأثيرات من العصر الأموي في تخطيط رواق القبلة من ثلاث بلاطات تعلوها ثلاث قجملونات .

(١) الطبري : مرجع سابق ، ص ٢٠١ .

٣- مسجد سامراء بالعراق (٢٣٤-٢٣٧ هـ - ٨٤٨-٨٥٢ م)

شيدته الخليفة المتوكل في العراق وهو يحمل اسم مدينة سامراء التي شيدها الخليفة " المعتصم " ابن هارون الرشيد على الضفة اليمنى لنهر دجلة شمال مدينة بغداد ، ويقال إن معنى سامراء يشير إلى كلمة (سر من رأى) إشارة إلى جمال المدينة وعمرانها الذي كرس له الخليفة المعتصم المعماريين ومهندسي الري والعمارة المهرة البارعين ، وقد ظلت مدينة سامراء عاصمة الخلافة العباسية لفترة طويلة امتدت إلى عهد الخليفة العباسي المعتمد .

" ومسجد سامراء يتميز بتصميمه المتسع الكبير إذ أن مساحته تقدر بحوالى ٣٨,٠٠٠ متر مربع ، ولم يبق من المسجد الآن إلا الحائط الخارجى المبنى من الطوب الأحمر والمئذنة الحلزونية خارج نطاق السور على بعد ٢٥ متراً " (١).

وتصميم المسجد على شكل مستطيل ذي صحن مكشوف تتوسطه نافورة ومحاط بأربعة أروقة مسقوفة، أكبرها رواق القبلة الذى يضم أربعة وعشرين صفاً من الدعائم التى تحمل السقف مباشرة دون أن تتوسطها عقود . ويحيط بمحراب المسجد عمودان من الرخام، وعلى جانبى المحراب مدخلان كبيران ومحراب المسجد مستطيل التخطيط عرضه ٢,٥٩ متر وبارتداد فى الحائط ١,٧٥ وكانت حوائط المسجد مغطاة بالفسيفساء الزجاجية على أرضية ذهبية اللون . ويحيط بسور المسجد دعائم نصف دائرية يبلغ عددها ٤٠ دعامة تبرز عن الجدران حوالى مترين " (٢).

ومئذنة المسجد الحلزونية الشهيرة تعتبر تصميمًا إبداعيًا مبتكرًا ومختلفة تمامًا عما سبق فى عمارة المآذن الإسلامية، ولم تتكرر ثانية إلا فى مسجد ابن طولون بالقاهرة ، ومسجد أبى دلف بالعراق ، مع اختلاف مئذنة سامراء بالمقارنة بحجم مئذنة ابن طولون وشكلها أيضاً، فمن المعروف أن مئذنة سامراء الحلزونية تبلغ خمسة أدوار حلزونية أسطوانية بها ثمانى فتحات متشابهة فى الشكل ، بينما مئذنة ابن طولون

(١) كمال الدين سامح : العمارة فى صدر الإسلام، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ص ١٠٥، ١٩٨٧.

(٢) كمال الدين سامح : العمارة فى صدر الإسلام، مرجع سابق، ص ١٠٨.

تتكون من قاعدة مكعبة الشكل يليها بناء أسطوانى يحيط به سور حلزونى مدرج متصاعد لأعلى ، ثم يعلو البناء الاسطوانى بناء مئمن الجانب أقل حجماً مما سبقه، ثم يعلوه بناء آخر مئمن الجوانب تعلوه قبة المئذنة. وهناك بعض المراجع التاريخية التى تذكر تشابه المئذنتين التام، ولكن لا يمكن القول بالتشابه التام يمكن القول إن مئذنة ابن طولون مستوحاة فى شكل ابتكارى جديد من مئذنة سامراء الحلزونية .

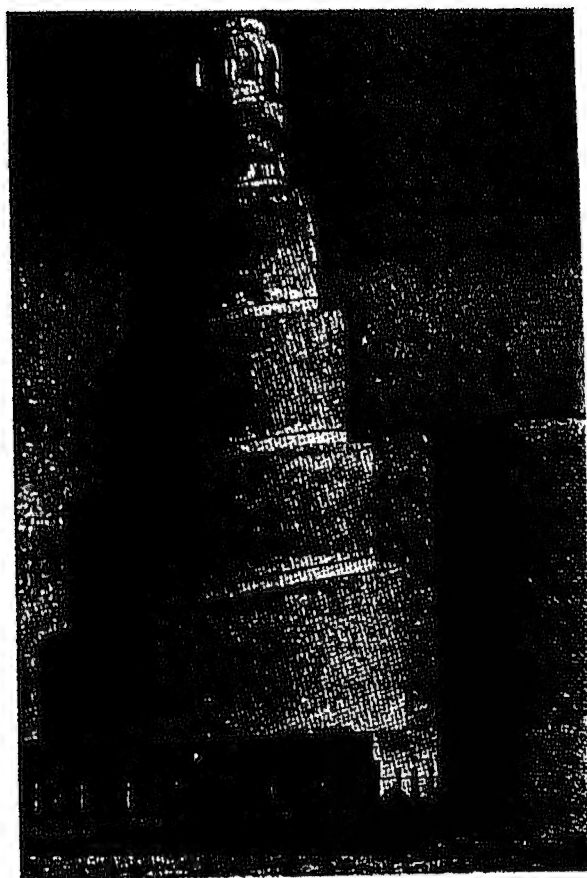
والوحدة والتنوع كقيم جمالية إبداعية تتحقق فى هذا المثال المعمارى الفريد الطراز فالوحدة بين المئذنتين ، ووظيفتهما المتمثلة فى الأذان والمناداة على الصلاة.. وفى شكلهما المعمارى المتميز برغم اختلاف وتنوع كل قطر ظهرت فيه كل مئذنة منهما مئذنة سامراء فى العراق ، ومئذنة ابن طولون فى القاهرة .

وهذا إن دل على شئ فإنما يدل على وحدة الحضارة الإسلامية المتمثلة فى وحدة العقيدة واللغة وتنوعها بتنوع أقطارها وأجناسها وقوميتها ولغاتها ، وانعكاس ذلك على كافة أنواع الفنون الإسلامية .

وانعكاس التنوع فى العناصر الفنية الإسلامية سواء المعمارية أو المستخدمة فى الاستعمال اليومى يدل على العقلية المسلمة التى تتميز بالطلاقة الإبداعية التى تجعل العناصر تتنوع من خلال الوحدة .

عمارة القصور فى العصر العباسى :

ازدهرت عمارة القصور فى العصر العباسى ازدهاراً كبيراً وذلك عكس العصر الأموى الذى كان الخلفاء الأمويين مهتمين بتوطيد أركان الدعوة الإسلامية فى مشارق الأرض ومغاربها، أما فى العصر العباسى فقد حدث شئ من الاستقرار الدينى والسياسى والاجتماعى ، فأنشأ العباسيون قصوراً كثيرة فى المدن الجديدة التى شيدها فى بغداد والرقّة وسامراء والجعفرية . مثل قصر الأخيضر ، وقصر الجوسق الخاقانى، والقصر الذهبى، وقصر العروس ، وقصر المختار، وقصر العاشق .. نذكر منها على سبيل المثال :



شكل (٦)

متنّنة مسجد سامراء الحلزونية بالعراق وتبلغ خمسة أدوار حلزونية أسطوانية وهي
تصميم إبداعي مبتكر ومختلف عما سبق في عمارة المآذن.

أولاً : قصر الأخيضر :

" وقد شيد في صحراء وادي عبيد جنوب بغداد على مساحة مستطيلة وهو من القصور التي كتب عنها ووصفها الكثيرون من العلماء لما يمثله هذا الأثر كنموذج إبداعي معماري يعبر أصدق تعبير عن عبقرية المعمارى المسلم فى العصر العباسى^(١) ، وهو القصر الوحيد الذى لم يتهدم ولم يكن أطلالاً عند اكتشافه مثل القصور الأخرى ، كما أنه كان محصناً تحصيناً منيعاً من خلال مداخله الأربعة الحديدية المتحركة من أسفل لأعلى، والتي لا بد أن يمر الداخل من خلالها إلى ممرات مسقوفة كالبهو، تفضى كل منها إلى ساحة مربعة تعلوها قبة على جانبيها ممر طويل مقبب يفضى إلى داخل البهو الداخلى، الذى يفضى بدوره إلى مساحة مربعة مقببة أيضاً تفتح من الجانبين على ممر طويل مقبب يلتف حول صحن القصر الداخلى والغرف المحيطة به . ويحيط بالساحة الداخلية أو الفناء الداخلى للقصر عقود نصف دائرية مزخرفة بالحجر فى أشكال هندسية متكررة ومنظمة .

وتطل على الفناء الداخلى الواجهة الكبيرة التى تفضى إلى أكبر بهو فى القصر وهى مكونة من سبعة عقود نصف دائرية مزخرفة تتصل بمثلاتها المحيطة بالفناء .. وتعلوها سبعة عقود نصف دائرية مفصصة محمولة على صف من الأعمدة أقصر من الصف الأول السفلى ما يوحى بالتدرج والارتفاع لأعلى ، وبداخل كل عقد من عقود الصف الثانى ثلاث نوافذ مستطيلة تعلوها صف من الحنيات الزخرفية المترابطة على شكل عقود صغيرة فى نهاية البناء مجموعة مترابطة من الشرفات المسننة، والبناء يعتبر من أجمل القصور التى شيدت فى العصر العباسى .

التصميمات النباتية والهندسية فى العصر العباسى :

ازدهرت التصميمات فى العصر العباسى وتطورت تطوراً كبيراً كما غطت أسطح العماثر والقصور ، والتحف المعدنية والخزفية والخشبية وقد بدأ الاتجاه

(١) كمال الدين سامح : مرجع سابق، ص ٦٨ .

الإبداعى يتبلور ويتطور من خلال معالجة جميع الخامات مثل الحجر والجص والرخام .

ولقد وصلت التصميمات النباتية والهندسية الجصية شأناً كبيراً فى العصر العباسى فى قصور سامراء من خلال التكسيات الجصية التى تطورت من الأسلوب البسيط إلى المعقد فى ثلاث مراحل فنية :

١- **المرحلة الأولى :** التى ظهرت فى المباني المبكرة وتتضمن عناصر نباتية داخل إطارات هندسية كتلك التى ظهرت فى العصر الأموى .

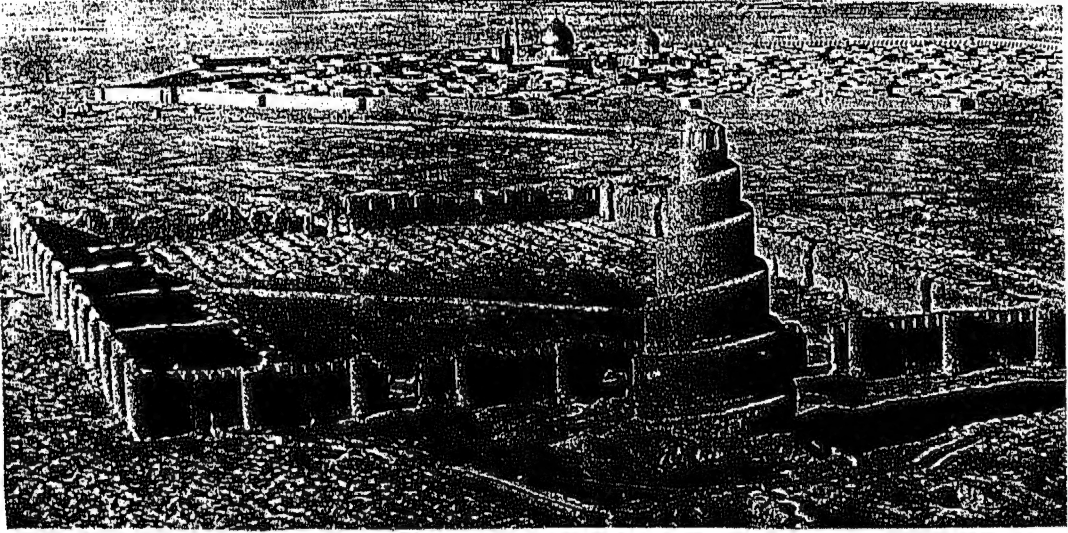
٢- **المرحلة الثانية :** أكثر تجريداً وبعداً عن الطبيعة من المرحلة السابقة فتظهر بها الأشكال النباتية المحورة والمجردة .

٣- **المرحلة الثالثة :** ويلاحظ فيها أن التصميمات النباتية وصلت إلى درجة أكبر من التجريد حتى ابتعدت تماماً عن العناصر الطبيعية . وتعتبر هذه التصميمات النواة الأولى لأساليب التوريق والتزهير الإسلامية فى العصور التالية والتى أصبحت سمة مميزة للفن الإسلامى، وانتشرت فى كل البقاع الإسلامية فى جميع أنحاء العالم، فعلى سبيل المثال انتقلت الطرز النباتية العباسية إلى مصر فى عهد ابن طولون ، وفى مسجده فى بواطن العقود وواجهاتها فى التكسيات الجصية على الحوائط .

التصميمات المنفذة بالحفر على الخشب :

من أهم القطع الخشبية المحفورة كانت تلك التى ترتبط بالعمارة الإسلامية ، فكانت لها وظيفة أساسية مثل الأبواب والشبابيك والمنابر وكراسى المصاحف ... وكانت أساليب الحفر على الخشب هى البارز والغائر والتطعيم بالعاج وتلوين الخشب... وكانت العناصر داخل التصميم تأخذ بروزاً وتجسيمياً وكان قوامها الوحدات والعناصر النباتية كأوراق العنب والرمان وورق الأكانتس .

وكان الأسلوب الفنى المتبع هو التماثل والتكرار للعنصر الواحد مما ينتج عنه أشكال لا نهائية من التكرارات المتوازية والمتكررة المتماثلة فى تنوع إبداعى



(شکل ۷)

مسجد المتوکل (سامراء) .



شكل (٨)

التصميمات النباتية المجردة في بداياتها المبكرة في طراز سامراء نموذج للبدايات الأولى المبكرة للنحت البارز والغائر.



(شكل ٩)

جوانب داخلية محفورة بتصميمات نباتية في طراز سامراء

ووحدة لا مثيل لها ، وطابع خاص متفرد عما سبق من عصور قديمة ، فالفنان المسلم قد ابتكر صياغات فنية وتقنية لا تحصى ولا تعد .

الأصول التاريخية لفن صناعة الخزف في العصر العباسي :

ابتكر المسلمون في مجال الخزف ابتكارات تقنية غير مسبقة لم تظهر من قبل حتى في الصين موطن الخزف الصيني الشهيرة حينذاك ، تفوق المسلمون في اداعاتهم فابتكروا البريق المعدني فكان بمثابة ابتكار عظيم جداً في هذا المجال وكان بمثابة نقطة تحول كبيرة في مجال الخزف .

حيث توصل الفنانون المسلمون إلى إضافة أكسيد القصدير إلى الطلاء الزجاجي مما يكسب الإناء الخزفي بريقاً كبريق المعدن أو الذهب يتدرج من الأحمر النحاسي إلى الأصفر المخضر ، وقد وجدت آثار لهذا الخزف في حفریات كثيرة في أنحاء العالم الإسلامي كمصر في حفریات الفسطاط ، والعراق في سامراء ، وإيران ، وشمال إفريقيا والأندلس .

وقد قال بعض مؤرخو الفنون إن سبب اهتمام الخزاف المسلم إلى البريق المعدني هو كراهية المسلم لاستخدام أواني الذهب والفضة ، وقال بعضهم إن المسلمين حاولوا خفض التكاليف وعدم الإسراف ، وأيا كان الهدف فإن هذه التقنية تعد اكتشافاً إسلامياً فريداً غير مسبوق في فن صناعة الخزف . ولقد أجاد المسلمون في طرق وأساليب وتصميمات الخزف عن طريق التصميمات البارزة والغائرة والمحفورة ، كما أجاد المسلمون استخدام الخط العربي كمعادل تصميمي جمالي على الأواني الخزفية ، وهذه الأساليب لم تكن معروفة من قبل في بلاد العالم الإسلامي ، فانتشرت في مراكز صناعة الخزف في جميع الأنحاء في العصر العباسي حتى أن الخزف كان يصدر إلى الخارج وأصبح الخزف العباسي يضارع الخزف الصيني المصنوع في الصين ولا يقل عنه شأنًا بل يزيد .

" كما عثر على توقيعات كثيرة لخزافين مثل (عمل كثير بن عبد الله) (عمل صالح) ، (عمل أبي خالد) ، وقد اكتشفت في أطلال مدينة سامراء والمدائن

والفسطاط أشكال خزفية ، كما ترك بعض قصور أمراء العباسيين خزانةً بالبريق المعدنى ، والكثير من الخزف غير المطلى الذى تعلوه زخارف بارزة " (١) .

الأصول التاريخية لفن الخط العربى فى العصر العباسى :

استخدم المسلمون الخط العربى فى الكتابة والتدوين وفى كتابة المصاحف، كما استخدموه أيضاً كعنصر جمالى غطى كل الأسطح والجدران فى العمارات الدينية ، كما غطى التحف والمصنوعات التى كانت تستخدم فى الاستعمال اليومى ، كما اتخذ الخط العربى لكتابة آيات القرآن الكريم للبركة والاستبشار والدعاء فنجد الخط العربى قد وصل إلى كل ما امتدت إليه يد الفنان المسلم، حتى شبك القلة وهو المساحة الصغيرة المستديرة المغمورة بالمياه داخل القلة وهى إناء من الفخار كان يستخدم لترطيب الماء والشرب منه قد حولها الفنان المسلم إلى قطع فنية بكتابات تحمل مضامين دينية وتعبيرية غاية فى الإبداع الفكرى والفنى معاً فنجد مكتوباً عليها بالحفر والتفريغ عبارات مثل " خف تطفو " من اتقى فاز " أحمد الله " وتوجد نماذج لمجموعة كبيرة من شبابيك القلل موجودة بالمتحف الإسلامى بالقاهرة .

كما توجد نماذج لإبداعات خطية على كافة الخامات والأدوات لا يتسع المجال لذكرها وأكثر ما برع فيه الفنان المسلم فى فن الخط العربى هو كتابة المصاحف التى اهتم بها الملوك والحكام والأفراد فى العصر العباسى وفى كل العصور .

ومن الجدير بالذكر أنه ما من حضارة من الحضارات ، أو أمة من الأمم قد اهتمت بالخط أو اللغة الخاصة بها كما اهتم المسلمون بالخط العربى واللغة العربية حتى وصل إلى أهم مكانة بين الفنون جميعاً، وبالإضافة إلى القيمة الجمالية نجد القيمة الدينية للغة العربية والمستمدة من القرآن الكريم ، أيضاً هناك القيمة السياسية عند انتشار الإسلام فى الأقاليم والبقاع التى لم تكن تتكلم العربية ، أيضاً القيمة الاجتماعية عند استخدام اللغة العربية لغة رسمية فى الدواوين الحكومية وجعل اللغة

(١) عبد الغنى النبوى الشال: فن الخزف، القاهرة، مركز النشر بجامعة حلوان، بدون تاريخ، ص ١١.

العربية هي اللغة الأولى في كافة الأنحاء حتى أن اللغة الفارسية والتركية كانت تكتب بالخط العربى .

ولقد اهتم العباسيون كما اهتم الحكام فى العصور اللاحقة بالخط والخطاطين وأنزلوهم منزلاً كريماً وقربوهم إليهم . واهتموا بكتابة المصاحف من خلال أحسن الخطاطين وأشهرهم، كما ازدهرت كتابة المخطوطات ازدهاراً كبيراً .

وبناء على الاهتمام بالخط العربى نشأ الاهتمام بفنون الكتاب فى العصر العباسى والعصور اللاحقة ، فازدهرت صناعة التجليد والتذهيب وزخرفة الكتب .

ويعتبر العصر العباسى بداية الاهتمام بتصميم المصاحف وإضافة التصميمات فى أوائل المصحف وعناوين الصور القرآنية وعلامات الهامش، بالإضافة إلى ازدهار فنون الخط العربى فقد ازدهرت صناعة التحف المعدنية وازدهرت صناعة النسيج والسجاد والصباغة، كما ازدهرت صناعة الرخام وتصميمه بالحفر البارز والغائر واستخدام ألواح الرخام فى عمل تشكيلات فنية على الأسطح والجدران كما استخدمت أيضاً فى صناعة المحاريب .

الوحدة والتنوع من خلال انتقال الفنون فى العصر العباسى إلى أنحاء العالم الإسلامى :

أولاً : انتقال الفنون فى العصر العباسى إلى مصر :

ما لبثت الفنون العباسية أن انتقلت إلى جميع أنحاء العالم الإسلامى من خلال التبادل التجارى والتبادل الثقافى بين الأقطار الإسلامية ، فانتقلت إلى مصر على يد أحمد بن طولون الذى قدم إلى القاهرة مبعوثاً من قبل الخليفة العباسى المعتمد ، ثم ما لبث أن استقل بحكم مصر وأنشأ ابن طولون مدينة القطائع إلى جانب مدينة الفسطاط فى عام ٢٥٦ هـ — ٨٧٠ م وشيد بها قصراً وميداناً للعبة الصولجان^(١) .

(١) تقي الدين المقريزى : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ، الجزء الأول، ص ٣١٣ ، طبعة بولاق، بدون تاريخ .

وتعتبر مدينة القطائع هي ثالث مدينة شيدت في مصر بعد مدينة الفسطاط التي شيدها عمرو بن العاص ٢١ هـ - ٦٤١ م ، وبعد مدينة العسكر التي شيدها صالح بن علي أحد القادة العباسيين ١٣٢ هـ - ٧٥٠ م .

وامتد العمران في القطائع وأصبحت عاصمة حكم أحمد بن طولون وقد ذكر المقرئزي حدود مدينة القطائع : " أنها كانت تمتد من قبة الهواء التي بنيت على أطلالها قلعة الجبل إلى جامع ابن طولون ، ومن الرميطة الواقعة تحت قلعة الجبل إلى مسجد زين العابدين " (١) كما شيد مسجد أحمد بن طولون وهو يعتبر من أبدع النماذج المعمارية في هذا العصر .

مسجد ابن طولون بالقطائع بمصر :

كان موضعه في مدينة سامراء " على جبل يشكر " وهو مكان مشهور بإجابة الدعاء وعرف بعد تمامه باسم الجامع الجديد " (٢) يعتبر مسجد أحمد بن طولون البناء الوحيد الذي مازال قائماً حتى الآن من المباني والقصور والعمائر التي شيدها ابن طولون في مدينته القطائع ، ويعتبر هذا المسجد نموذجاً للوحدة والتنوع داخل إطار العمارة الإسلامية حيث يعتبر امتداداً لتأثيرات إبداعية معمارية من طراز سامراء العباسي خاصة المئذنة والتصميمات والحليات المعمارية مع تنوع إبداعى يدل على عقلية مبتكرة فلم تنقل الطرز المعمارية أو التصميمات النباتية والهندسية كما هي ، بل حدث لها بلورة وتطور وابتكار وتصنيف واختيار ، ونلاحظ هذه الابتكارات في شكل المئذنة الذي يختلف عن مئذنة سامراء ولكن يمكن القول أنه مستوحى منها من خلال الدرج الحلزوني ، كما يظهر الابتكار أيضاً في شكل الشرفات المسننة المتميزة جداً والغير مسبوقة في العمارة من قبل ، كما تتمثل وحدته مع جميع المساجد في تخطيطه العام الذي يتمثل في أروقة الصلاة الأربعة وأكبرها رواق القبلة ، كما يتمثل في الصحن المكشوف والمئذنة فكل المساجد تتوحد في وجود مآذن ولكن الشكل الجمالي يتنوع .

(١) المقرئزي : المرجع السابق، ص ٣١٣ .

(٢) المقرئزي : المرجع السابق، ص ٣١٦ .



شكل (١٠)

مسجد ابن طولون بالقاهرة، نموذج معماري للوحدة والتنوع بالتبادل مع مسجد سامراء
بالعراق، تحققت الوحدة بين العنصرين ويا ليتها تتحقق بين أهلها.

" ويذكر المقرئ أن : " أحمد بن طولون رفض استخدام أعمدة الكنائس المتهمة في تشييد مسجده " (١).

وهذا يفسر عدم وجود أعمدة تحمل العقود ولكنها استبدلت بالدعائم المستطيلة، والأعمدة الموجودة استثناء أربعة في أركان الدعائم الأربعة ولكنها ليست لها وظيفة معمارية لحمل الثقل وإنما وظيفتها جمالية فقط.

انتقال الفنون في العصر العباسي إلى أنحاء العالم الإسلامي : ثانياً : شمال أفريقيا : مسجد القيروان :

يظهر تأثير الفنون العباسية في العالم الإسلامي في شمال أفريقيا في نموذج معماري يمثل المسجد الجامع بالقيروان أو مسجد عقبة كما يطلق عليه ، الذي بناه عقبة بن نافع عندما كان والياً على المغرب فقام بتأسيس مدينة القيروان ، " وفي عام (٤٤ هـ - ٧٠٣ م) استقر حسان بن نعمان في مدينة القيروان وقام بإصلاح وتجميل المسجد ثم قام بشر بن صفوان بأمر من الخليفة هشام بتوسيع المسجد وذلك بإضافة حديقة كبيرة إلى الشمال من المسجد ، وكانت ملكاً لبنى فهر فاشتراها بشر وأضافها إلى المسجد كما أنشأ صهرجاً في صحن المسجد يعرف اليوم باسم " الماجل القديم " ثم أقام فوق البئر الموجود في الحديقة مئذنة تقع على محور الحائط الشمالي للمسجد وكان فيما بين عامي (١٠٥ - ١٠٩) " (٢).

وقد أنشأ مسجد القيروان على نظام المسجد النبوي بالمدينة المنورة المربع التخطيط ذي الصحن المكشوف ، والمسجد عبارة عن شبه مستطيل يتوسطه صحن مربع مكشوف لتجديد الهواء وتلطيف الجو داخل المسجد ولاستيعاب كثرة عدد المصلين أيام الجمع والأعياد .

(١) المقرئ : مرجع سابق، ص ٣١٦ .

(٢) كمال الدين سامح : العمارة في صدر الإسلام : مرجع سابق، ١٩٨٧.

ويتميز الصحن باستيعابه لأكثر من أسلوب معمارى فنلاحظ فى العقود التى تحف بالصحن من جهة الشمال أنها محمولة على أعمدة ، كما أنها متنوعة ما بين عقود مدببة وعقود على شكل حدوة الفرس ، أما فى جهة الجنوب والشرق والغرب نجد أن العقود محمولة على دعائم مربعة ، والعقود منها ما هو محمول على أعمدة مزدوجة ومنها ما هو محمول على عمود واحد.

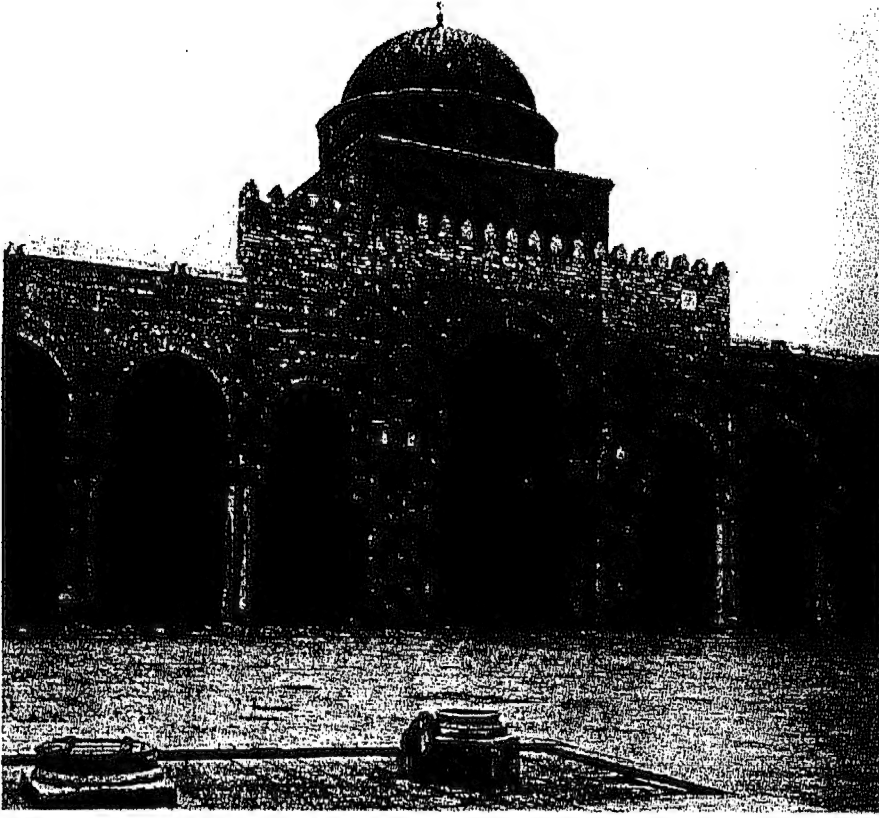
والمسجد من الداخل يحوى عدداً كبيراً جداً من الأعمدة تذكرنا بمسجد قرطبة الكبير الذى يتميز بغابة أعمدته التى " يلتقى الزائر فيها بالأبدية " كما يقول روجيه جارودى ، ومسجد القيروان يتضمن بداخله ٤١٤ أربعمائة ^{وأربع} عشر عموداً تحصر ، بينها سبعة عشر رواقاً ، وأغلب الأعمدة من طرز قديمة مختلفة أعيد استخدامها بعد تهدم مبانيها الأصلية كالطراز الرومانى والبيزنطى ويؤكد جورج مارسيه : " أن بعض هذه الأعمدة من العصر الإسلامى وذلك لأنها تحمل كتابة كوفية بارزة لكلمات لا إله إلا الله وأعمدة أخرى تحمل كلمات محمد رسول الله " (١).

وأكبر الأروقة على الإطلاق رواق القبلة الذى يمتد أفقياً لاستيعاب صفوف المصلين الأفقية ، ويوجد المحراب الذى أعيد صنعه فى عهد " زيادة الله " الحاكم الذى ينسب إلى أسرة الأغالبة والذى أعاد تشييد المسجد وتجديده مع الاحتفاظ بالمحراب القديم الذى بناه " عقبة بن نافع " فأضاف فوقه المحراب الجديد المكون من رخام أبيض مفرغ بتصميمات متنوعة، كما يحوى كتابات تاريخية ، وشكله الخارجى يمثل حنية نصف دائرية مفرغة تعلوها نصف قبة يحملها عمودان من الرخام البرتقالى المحمر .

المئذنة :

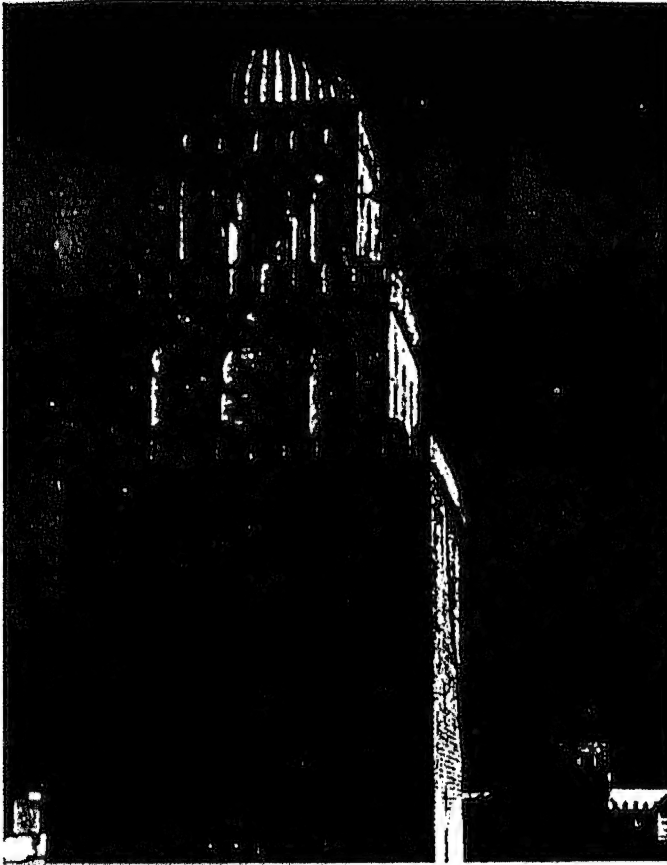
تتميز مئذنة مسجد القيروان بشكلها وطرزها المكعب المختلف عن المآذن الاسطوانية المعتادة ، كما أنها تعتبر أقدم مئذنة فى تاريخ المساجد وتتميز بارتفاع

(١) Georg Marçais : Manual d'art musulman . part 1 Larous Group Paris 1926 P.27, 28.



شكل (١١)

مسجد القيروان الذى بناه سيدى عقبة بن نافع فى المغرب العربى.



شكل (١٢)

مئذنة مسجد القيروان أقدم مئذنة مكعبة في التاريخ ويبلغ ارتفاعها ٣١ متراً.

شاهق وقد انتشرت المآذن المكعبة بعد ذلك فى بلاد المغرب العربى وأسبانيا والعراق
كطراز متنوع ومختلف عن طراز المآذن فى العمارة الإسلامية .

ومئذنة سيدى عقبة بالقيروان أقيمت فى عهد الخليفة هشام بن عبد الملك
عندما أمر بتوسيع المسجد عام (١٠٥ هـ - ٧٢٣ م) (١) .
ويبلغ ارتفاعها حوالى ٣١ متراً تمثل ثلاثة طوابق مربعة تقل كلما ارتفعنا
لأعلى، وتعلو المئذنة قبة ترتكز فوق الطابق الثالث الأعلى .

جامع الزيتونة بتونس :

ويعتبر جامع تونس معاصراً لجامع القيروان وإن كانت بدايته متأخرة بعض
الشيء، حيث إن مدينة تونس بنيت كبديل للعاصمة القديمة قرطاجة لتكون قاعدة
بحرية مساعدة للقاعدة البرية فى القيروان ، وهكذا كان جامع الزيتونة من بناء منشئ
المدينة " حسان بن النعمان " الذى جدد جامع القيروان فى نفس الوقت عام (٨٤ هـ -
٧٠٢ م) ثم أنه كان موضع اهتمام والى إفريقيا " عبد الله بن الحباب " الذى جدد
عام (١١٤ هـ - ٧٣٢ م) ، وحسب رواية بعض المؤرخين كان المسجد موضع
تغيير تام فى عهد أبى إبراهيم أحمد (٢) (٢٤٩ هـ - ٨٧٣ م) (٣) .

وقد تعرض المسجد لتغييرات كثيرة جداً فى عهود متلاحقة ولكنه احتفظ
بتصميمه المعماري الأول، وهو يشغل مساحة مستطيلة أفقية أيضاً كما فى مسجد
القيروان ، كما يتوسطه صحن مربع مكشوف تحوطه الأروقة من كل جانب وأكبرها
وأوسعها وأعلاها رواق القبلة أو رواق المحراب، وأمامه مربع تعلوه القبتان
الموجودتان بالمسجد وهى القبة الأولى التى بنيت عام (٢٥٠ هـ : ٨٦٤ م) ، وهى
القبة الثانية فى نهاية الرواق الأوسط الملاصق لصحن المسجد ، والأعمدة التى تحمل
القبتين عبارة عن أعمدة مختلفة الألوان بخلاف الأعمدة الرخامية البيضاء .

(١) ابن الأثير: الكامل فى التاريخ، ج ٧، ص ٤٥ .

(٢) سادس حكام أسرة الأغالبة التى حكمت فى شمال أفريقيا .

(٣) سعد زغلول عبد الحميد: العمارة والفنون فى دولة الإسلام ، منشأة المعارف، الإسكندرية ،

بدون تاريخ، ص ٢٩٩ .

ويوجد نص تاريخي مدون على مربع أسفل القبة التي أمام المحراب "بسم الله الرحمن الرحيم أمر بعمله الإمام المستعين بالله أمير المؤمنين العباسي طلب ثواب الله وابتغاء مرضاته ، على يدي مولاه عام ٢٥٠ هـ [يا أيها الذين آمنوا كونوا قوامين بالقسط شهداء لله] صنعه فتح^(١).

و عقود المسجد محمولة على أعمدة متنوعة الطرز ترجع إلى مباني قديمة وهي أعمدة رخامية بيضاء أما الأعمدة الموجودة بالرواق الأوسط فهي رخامية حمراء تعلوها عقود على شكل حدوة الفرس وتحوطها من الجانبين كتابات كوفية . والقبة أعلى رواق القبلة مضلعة ترتكز على جسم أسطواني به نوافذ على شكل عقود نصف دائرية . والمحراب عبارة عن حنية دائرية مجوفة ناتئة عن الحائط على شكل حدوة الفرس ، ويكتنف المحراب من الجانبين عمودان من الرخام والمسجد ثلاثة عشر باباً وهو يعتبر من المساجد الشهيرة بعد مسجد القيروان ومسجد قرطبة .

ثالثاً : انتقال تأثيرات الطراز العباسي إلى إيران وخراسان في عهد الدولة البويهية :

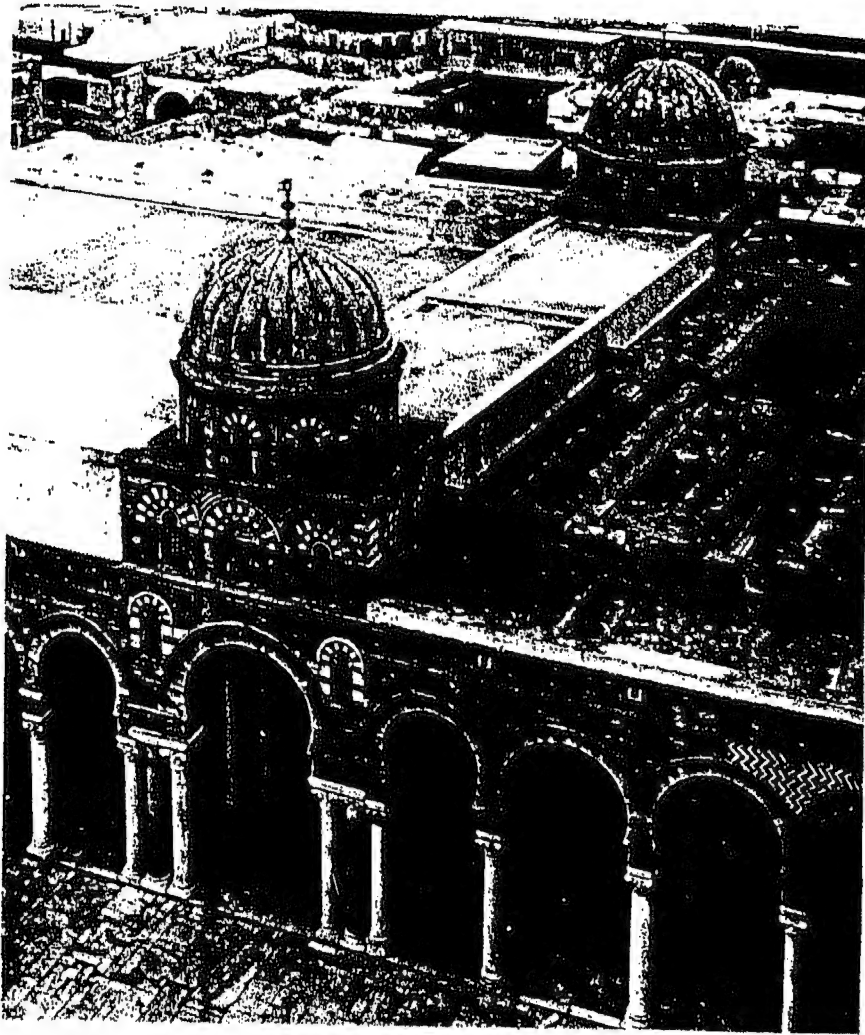
وفي عهد الدولة الغزنوية في أفغانستان وفي عهد الدولة السامانية في بخارى وسمرقند . مثلما كان الطراز العباسي واسع الانتشار غرباً في أفريقيا ومصر فإنه أيضاً كان واسع الانتشار شرقاً في إيران وخراسان في عهد الدولة البويهية الحاكمة في إيران جنوب بحر قزوين الذين ضموا أجزاء من العراق إلى مملكتهم ، ورغم فرض نفوذهم السياسي على أجزاء من العراق إلا أنهم كانوا يدينون بالولاء الديني الروحي للخليفة العباسي ، وقد ازدهرت الثقافة والفنون في عهد البويهيين وامتزج الفن الإسلامي العباسي بالفن الإسلامي الفارسي وظهر من خلال هذا الامتزاج نتاج ثالث مستمد من الفنين ومختلف عنهما ومتشعب بالأساليب الفنية والمعمارية العباسية مع تأثيرات من التراث المحلي .

مسجد مدينة نايين بالقرب من مدينة يزد (٤٤٠ هـ - ١٠ م) :

وقد ظهرت نماذج معمارية في عصر البويهيين تؤكد هذا المزج الإبداعي بين الطراز المحلي ، ولا يزال حتى الآن في إيران مسجد مدينة نايين الذي يعتبر مثالاً معمارياً قائماً يشهد باستلهم طراز العمارة الإسلامية ذات الصحن المكشوف

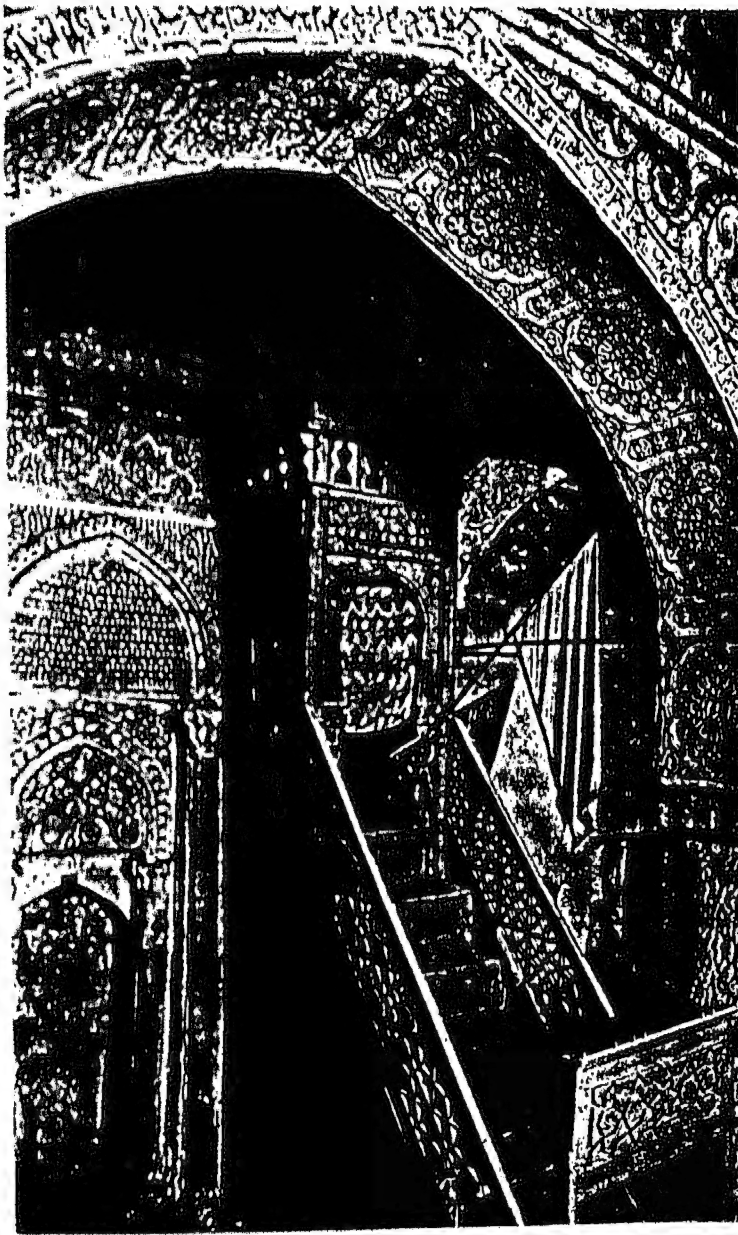
(١) سورة النساء: الآية ١٣٥.

(٢) G . Marcais : IPID . P . 73 .



شكل (١٣)

جامع الزيتونة بتونس الذي بناه حسان بن النعمان.



شكل (١٤)

مسجد مدينة نايين نموذج للوحدة والتنوع في إيران في العصر العباسي.

المحاط بالأروقة ، كما يشهد باستلهاهم أساليب التصميم النباتية العباسية في سامراء ، والطولونية في القاهرة المنفذة بالحفر البارز والغائر على الأعمدة والأسطح وبواطن العقود ، كما يتميز بالكتابة الكوفية البارزة والمحفورة كشريط حول الحواف الخارجية للعقود .

كما يتميز أيضاً هذا المسجد بالثراء الزخرفي والغزارة في استخدام التصميمات النباتية في تغطية الأسطح والجدران، فيلاحظ به زخارف من العناصر النباتية المحورة داخل إطارات هندسية .

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في عصر الدولة السامانية :

(٢٦٠ - ٣٨٩ هـ) (٨٧٤ - ٩٩٩ م) :

كان عصر الدولة السامانية يعتبر من أهم وأزهى العصور في إيران ثقافياً وحضارياً وفنياً حيث كان اهتمام الحكام بالعلم والفن والأدب والشعر اهتماماً كبيراً.

وكان مركز الدولة السامانية الأول مدينة بخاري ثم سمرقند ثم استطاعوا بعد ذلك بسط نفوذهم علي إقليم خراسان شمال أفغانستان.

وقد ظهرت التأثيرات الفنية العباسية في أغلب الإنتاج الفني في العمارة والتصميمات النباتية والهندسية المصاحبة لها، كما ظهرت في أساليب التصميمات الجصية وفي أنواع الفنون المختلفة كالخزف والنسيج في تركستان وخراسان ونيسابور. كذلك ازدهر الخط الكوفي وظهر كعنصر جمالي علي الأواني الخزفية.

العمارة السامانية (ضريح إسماعيل الساماني) :

لم تتبق نماذج معمارية من عصر الدولة السامانية إلا بعض العنائر القليلة منها نموذج معماري في إقليم بخاري لا يزال قائماً حتي اليوم، يمكن من خلاله استنباط الطرز والأساليب المعمارية والتصميمات النباتية والهندسية حينذاك، وهو يمثل ضريح إسماعيل ابن أحمد الساماني أحد حكام الدولة السامانية، والبناء في مجمله مربع التصميم، تعلوه قبة نصف دائرية مكونة من قوالب الطوب المحروق، يحيط بها أربعة قباب صغيرة في الأركان الأربعة وظيفتها جمالية فقط وقد استخدم الطوب المحروق كعنصر أساسي في

تغطية جدران الضريح من الداخل والخارج في تنوع إيقاعي متوازن، وفي ترتيب فني إبداعى غير مسبوق.

ومدخل الضريح عبارة عن عقد نصف دائري يكتنفه عمودان، باطنه مزخرف بوحداث متبادلة من الطوب المحروق، بداخله عقد آخر صغير يعلو المدخل مباشرة وفي أعلي الحوائط الأربعة إفريز محيط بالبناء مقسم إلى أربعين عقداً صغيراً مفرغاً ومفتوحاً نصف دائري يكتنفه عمودان صغيران، ويحيط بكل عقد إطار مستطيل وبالإضافة إلى الوظيفة الزخرفية لهذه الفتحات الصغيرة المعقودة، فإنها تعمل على إدخال الضوء عن طريق فتحاتها إلى المكان .

وهذه الأساليب المعمارية في استخدام الطوب المحروق في تشييد وزخرفة الجدران - وتشديد القباب تعتبر إبداعاً مبتكراً في عهد الدولة السامانية، انتقل بعد ذلك إلى بلاد آسيا الوسطى والهند كما ظهر بعد ذلك في إيران في عصور لاحقة.

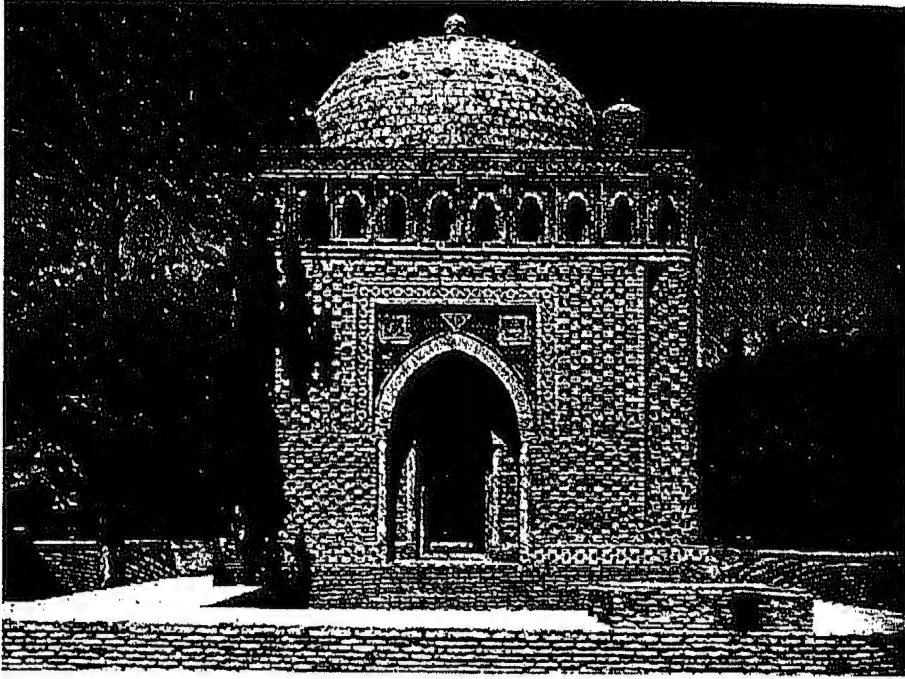
(ضريح جنباماي قابوس):

نموذج آخر لضريح يعتبر بناءً وتصميماً معمارياً مبتكراً ظهر لأول مرة أيضاً في شمال غرب نيسابور، وهو يشبه إلى حد كبير المنارة أو المئذنة في العصور الإسلامية التالية، كما يشبه البرج ذو القمة المدببة.

"وقد شيده حاكم إقليم جرجان "قابوس" ليستخدم كضريح، وشكله يوحى بأشكال المآذن خاصة وأن ارتفاعه يبلغ ٥٠ متراً تقريباً، جسم البناء المعماري مصلع الشكل قاعدته نجمية يبلغ قطرها ١٥ متراً، كما تتكون قمته من بناء مخروطي الشكل ذي قمة مدببة" (١).

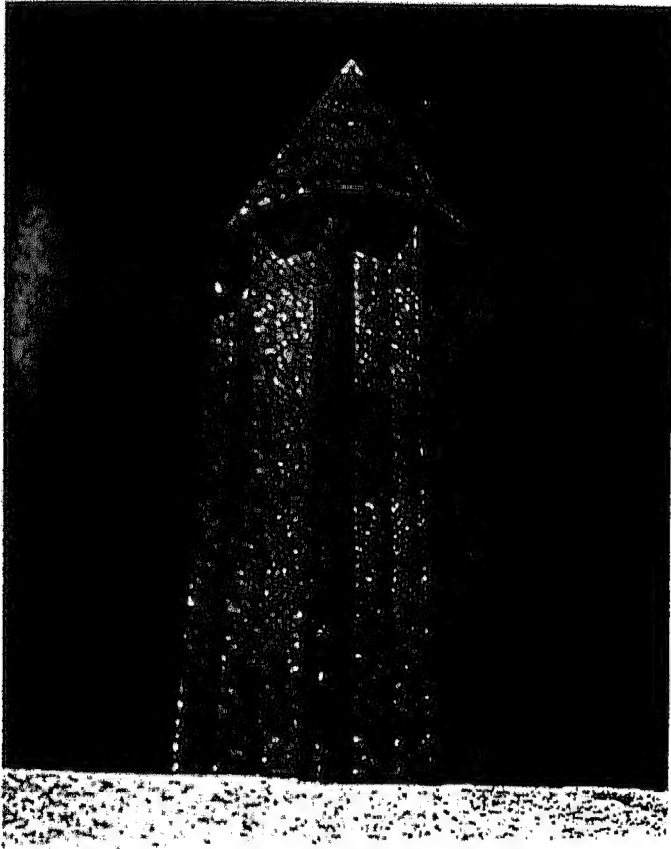
وهذا البناء يعتبر من النماذج الإبداعية غير المسبوقة في العمارة الأولى في إيران في عهد الدولة السامانية، لتمييز شكله المعماري الجمالي عن النماذج المماثلة له

(١) نعمت اسماعيل : فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٢ ،



شكل (١٥)

ضريح السلطان أحمد الساماني في بخارى
نموذج لاستخدام الطوب الآجر في البناء والزخرفة .



شكل (١٦)

ضريح جنبادى قابوس ذو القمة المدببة - جرجان يعتبر تصميماً
فريداً ظهر فى غرب نيسابور.

النحت البارز والغائر في التصميمات المعمارية :

يظهر من بعض النماذج الزخرفية المعمارية التي عثر عليها في نيسابور تطور الزخارف المعمارية في عصر الدولة السامانية وتأثرها بالفنون الزخرفية العباسية في سامراء والطولونية في القاهرة، مما يؤكد مبدأ الوحدة والتنوع في العناصر الفنية المعمارية، وهي عبارة عن زخارف نباتية مجردة تحيط بها أشكال هندسية نجمية تحصر بينها تفريعات من الوحدات النباتية المجردة والمحولة إلى أشكال منتظمة لينة بالإضافة إلى بعض الأشكال الهندسية.

الخزف :

أصبحت سمرقند في عهد الدولة السامانية مركزاً من مراكز صناعة الخزف المرسوم بزخارف محفورة، كما اشتهرت أيضاً نيسابور بالأواني الخزفية المميزة بزخارف نباتية وحيوانية وكتابات عربية كوفية، منفذة بأسلوب الشكل والأرضية، حيث تأخذ الأرضية لوناً فاتحاً كالأبيض مثلاً، والتصميمات تأخذ لوناً متبايناً مع الأرضية وذلك لإظهار الشكل والأرضية.

ومن الجدير بالذكر أن الكتابات العربية استخدمت كعناصر فنية علي الخزف في خراسان وسمرقند حيث تمثل أشرطة كتابية تلتف حول الطبق الخزفي، بالإضافة إلى العناصر النباتية في وسط الطبق ولم يظهر في نيسابور الخزف ذو البريق المعدني الذي اشتهر في العصر العباسي في العراق ومصر.

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في عصر الدولة الغزنوية

في أفغانستان والهند :

" كانت ولاية غزنة (أفغانستان) تحت حكم الأتراك الذين استطاعوا الاستقلال السياسي عن الدولة العباسية كما استطاعوا في عهد السلطان محمود الغزنوي بسط نفوذهم علي إقليم البنجاب في الهند، وقد شجع السلطان محمود الغزنوي الثقافة والآداب

والفنون في بلاطه حتي أصبح يقال إن (الفردوسي) الشاعر الفارسي أتم كتابه مخطوط الشاهنامه المعروفة بكتاب الملوك في عهده وتحت رعايته عام (٤٠٠ هـ - ١٠١٠ م)^(١).

العمارة :

وقد بني السلطان محمود الغزنوي مسجداً لم تبق آثاره إلى الآن وإنما تبقى منه منارة برجية لا تزال قائمة حتي الآن، كما توجد منارة برجية أيضاً تنسب للسلطان مسعود الثالث، يظهر تأثرها المعماري بضريح (قابوس) البرجي من خلال البدن المضلع إلا أنها تتميز بالثراء الزخرفي من خلال استخدام الطوب المحروق (الأجر) في تكون التصميمات التي تغطي السطح الخارجي في شكل مربعات دقيقة بارزة وغائرة كما يحوي الجزء العلوي شريط زخرفي قوامه كتابات كوفية تنتهي بتصميمات نباتية وهندسية مضمرة.

الوحدة والتنوع بين العصرين الأموي والعباسي :

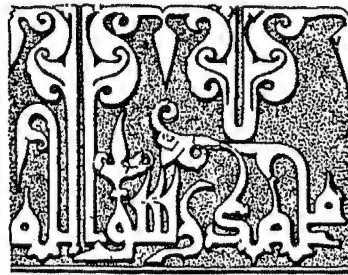
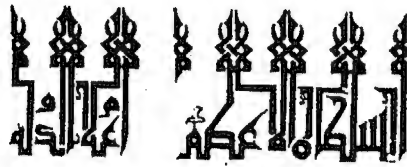
لقد تميز العصر الأموي ببداية تكوين الطابع المتفرد في الفن الإسلامي، وبداية البحث عن شخصية الفن الإسلامي المتميزة وبلورتها في صيغ فنية متفردة ومبتكرة.

أما في العصر العباسي، فقد أصبح للفن الإسلامي طابع جمالي متفرد وسمات مميزة ومتنوعة في نفس الحين، كما أصبح للفن الإسلامي طابع عالمي، من خلال انتقاله إلي جميع البقاع التي انتمت للدولة العباسية شرقاً وغرباً، كما تبلور إلي طراز جمالي خاص متفرد وهو طراز سامراء الذي تميز بالتصميمات النباتية في ثلاثة مراحل من مراحل التجريد الفني.

وكما أن الإسلام كحضارة تستوعب كل التنوع في الثقافات واللغات والأشكال والألوان ليمزج كل ذلك في صياغة موحدة.

يظهر التنوع من خلال الوحدة في انتقال الفن الإسلامي من الطراز الأموي في دمشق إلي الطراز العباسي في العراق ومروره واستلهامه للفنون السورية والفنون العراقية.

(١) نعمت اسماعيل : مرجع سابق، ص ٩٦ .



منارة مسجد محمود الغزنوى - منارة برجية ذات بدن مضلع
مغطاة بتصميمات بالطوب المحروق.

وتبلوره في صياغات فنية ذات شخصية متفردة مثل التصميمات (المزهرة والمورقة) النباتية التي ظهرت في العصر الأموي، ثم تطورت في طرز سامراء وتبلورت وامتدت إلى القاهرة في الطراز الطولوني ثم إلى إيران وخراسان وأفغانستان والهند وامتزجت بالفنون المحلية وتبلورت حتي أصبحت لها شخصيتها الإبداعية المميزة.

كما ظهرت عناصر معمارية وتصميمات نباتية وهندسية تنتمي إلى أواسط آسيا، خاصة مع الحكام الأتراك الذين استعان بهم العباسيون في وظائف الحكم، كما ظهرت طرق وأساليب فنية وتقنية مثل طريقة الحفر البارز والغانر علي الحجر والجص والخشب، وتعتبر هذه الأساليب النواة الأولى لتطور وبلورة التصميمات الإسلامية في العصور اللاحقة التي حملت قيماً جمالية وأساليبه فنية، وأبعاداً روحية أصبحت مميزة للفن الإسلامي إن لم تكن أهم ما يميزه.

والمعروف أن الطراز العباسي كان واسع الانتشار في البلدان والأقاليم والولايات الإسلامية في العراق وفي مصر في العصر الطولوني، وفي إيران في العصر البويهي وفي خراسان في عصر الدولة السامانية وفي أفغانستان في عصر الغزنويين.

مما أضفي سمات العالمية والتنوع علي عناصر الفن الإسلامي المعمارية والتصميمات النباتية والهندسية المصاحبة للعمارة أو التي تعلو أدوات الاستخدام تبعاً لتنوع الفنون المحلية في هذه الأمصار وامتزاجها بالفن الإسلامي الوافد عليها من دولة الخلافة، ورغم كل هذا التنوع المعرفي والتاريخي والحضاري إلا أن هناك وحدة شاملة تغلف هذه السمات بغلالة رقيقة وتوحيدها في إطار كلي شامل، ويمكن القول إن سبب هذه الوحدة وأهم عناصرها علي الإطلاق هو التوحيد في الإسلام الذي جمع كل تنوع واستوعب كل اختلاف لغوي وثقافي ومكاني وزماني في وحدة واحدة، ثم تأتي اللغة العربية لغة القرآن ولغة الإسلام كحضارة لتكون أحد عوامل الوحدة في الحضارة الإسلامية بعامة.

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر الأموي في الأندلس

(١٣٨ - ٤٢٢ هـ / ٧٥٦ - ١٠٣١ م) :

استطاع المسلمون إقامة دولة إسلامية مستقلة في إسبانيا وأصبحت مدينة قرطبة عاصمة هذه الدولة، هذا " بعد أن وصلت الطلائع العربية إلى الأندلس بعد عبورهم البحر فقد انطلقوا من سبته في المغرب ونزلوا في الجهة المقابلة عام ٩١ هـ - ٧١٠ م (١) .

وعندما استصرخ طارق بن زياد جنوده وجيش العدو يقدر وقتذاك بمائة ألف رجل وقال فيهم: " أيها الناس أين المفر؟ البحر ورائكم والعدو أمامكم وليس لكم والله إلا الصدق والصبر " (٢) .

بعدها تم فتح الأندلس في رمضان عام (٩٢ هـ - ٧١١ م) وبعدها تم فتح قرطبة وطليطلة وأصبحت الأندلس منذ ذلك الحين تابعة للخلافة الأموية في دمشق.

وفي سنة ثمان وثلاثين ومائة دخل عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان الأموي إلى الأندلس وامتدت أيامه، وبقيت الأندلس في يد أولاده إلى ما بعد الأربعمائة (٣) .

وفي ذلك الحين (١٣٩ هـ - ٧٥٦ م) قدر لعبد الرحمن بن معاوية أن يقيم ملكه من خلال تكوين دولة أموية عربية في الأندلس، في نفس الوقت الذي كانت قائمة فيه دولة الخلافة العباسية في بغداد.

وتوالي الحكام الأمويون فبعد (عبد الرحمن بن معاوية) جاء (هشام بن عبد الرحمن) ، ثم (الحكم بن هشام) ، ثم (محمد بن عبد الرحمن) ، ثم (المنذر بن محمد) ، ثم (عبد الله بن محمد) حتي جاء (عبد الرحمن الثالث الناصر لدين الله) الذي ازدهرت قرطبة في عهده وأصبحت تضارع بغداد وتفوقها في الازدهار الثقافي

(١) عبد الحكيم الذنون: آفاق غرناطة، ط١، دمشق، دار المعرفة، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨، ص ١٣٠.

(٢) المقرئ: فتح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، الجزء الأول، ص ٢٢٥.

(٣) جلال الدين السيوطي: تاريخ الخلفاء، ص ٢٦٠.

والحضاري، وأصبحت مركزاً للحضارة العربية الإسلامية ومركزاً للثقافة والفكر والإشعاع الحضاري الذي امتد إلى أوروبا حينذاك والعالم أجمع.

تشهد بذلك الحضارة العالمية التي أسسها المسلمون الفاتحون ، والنهضة الثقافية التي قامت على عاتقهم، وتخطيط وبناء المدن وعمرانها بعد ذلك مثل طليطلة وإشبيلية وغرناطة... التي اعتبرت علي مر التاريخ مظاهر حضارية تؤكد السيادة الإسلامية في العالم الغربي، كما تشهد أن الإسلام هو دين صناعة الحضارة وازدهارها وتكوينها وبناها وإيجادها من عدم، وتشهد أيضاً أن الإسلام ما دخل أرضاً وخرج منها، وحتى عندما خرج العرب من الأندلس فقد تركوا الإسلام يحيا بين ربوها حتى الآن من خلال أهلها الأسبان المسلمين.

يقول مانويل جوميت مورينو : " إن الفتح الإسلامي في الأندلس كانت له أهمية كبرى بالمقارنة بالفتوح الأخرى التي عرفتها إسبانيا، وظل تأثيره ممتداً حتى الآن، حيث صبغ إسبانيا بالصبغة الشرقية، وأوقد فيها الشعلة التي أضاعت الغرب فكانت سبباً في انطلاقة النهضة الأوروبية" (١).

العمارة في العصر الأموي في الأندلس :

مسجد قرطبة الكبير (١٦٩ هـ - ٧٨٥ م) :

" بدأ بناء مسجد قرطبة الكبير عبد الرحمن الداخل ودام بناؤه ١٢ شهراً ثم شيد هشام الأول المئذنة ، وزاد عبد الرحمن الثاني أروقته ومحاريبه، ورفع محمد الأول مقصورته، وشيد عبد الرحمن الثالث منارته العظيمة عام ٩٥١ م بموازاة الحكم الثاني امتداد أروقته الأثني عشر، وشيد إلى جانبه داراً ذات ثمان زوايا تعلوها قبة معقودة علي رخامات حلزونية الشكل، ومقصورة جديدة لها أقواس متقاطعة مفلطحة وقبب ذات أضلاع رائعة الشكل، وفي زمن الخليفة المنصور (محمد بن أبي عامر) زيدت أروقة الجامع فبلغت تسعة عشر ، وفي كل رواق خمسة وثلاثون عموداً، وأحيط الجامع بسور ذي شرفات عالية، وواحد وعشرين باباً شامخاً وفي وسط الجامع حوض عظيم للوضوء" (٢).

(١) مانويل جوميت مورينو: الفن الإسلامي في إسبانيا، ترجمة لطفي عبد البديع، السيد عبد العزيز سالم، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والنشر، ١٩٦٨ .

(٢) محمد أسعد طلس: تاريخ العرب، المجلد الأول، بيروت، دار الأندلس، ١٩٨٣، ص ٢٥٨ .

والتخطيط الأولي لمسجد قرطبة يسير وفق تخطيط المساجد الأولى في الإسلام ذات الصحن المكشوف والأروقة المغطاة، ويبلغ عدد الأروقة في مسجد قرطبة تسعة عشر رواقاً تتعامد بشكل طولي مع جدران القبلة، وهذا الأسلوب المتعامد للأروقة كان متبعاً في مسجد قبة الصخرة في العصر الأموي في فلسطين.

وتتضمن جدران المسجد أعمدة كثيرة جداً وصفها البعض بغابة من الأعمدة، يقول روجيه جارودي^(*) عن أعمدة مسجد قرطبة: "في غابة أعمدته يلتقي الزائر بالأبدية"^(١). "وقد اتسع مسجد قرطبة حتى بلغت مساحته ١٨٦م × ١٢٨م وحل في الدرجة الثالثة بين أكبر مساجد العالم"^(٢).

ويتضمن المسجد ١٤٠٠ عمود من أقواس الدوائر ويتدلي من السقف المصنوع من خشب الأرز ٤٧٠٠ مصباح من الفضة تضيئ الصحن، غير رواق طولي تتقاطع مع ثلاثة وثلاثين رواقاً عرضياً^(٣).

المحراب المكسو بالفسيفساء ولا يزال يحتفظ برونقه، وإبداعه الفريد حتى يصعب مقارنته مع أي محراب آخر، ويتميز بكتابات الجميلة المحيطة بالعقد أعلي المحراب من خلال شريط كتابي باللون الأزرق علي الخلفية الذهبية، أما الإطار المستطيل فحروف الكتابة به باللون الذهبي بارزه علي الخلفية الزرقاء.

أما القبة التي يمثل محيطها نجمة ثمانية وتتم عن عقلية إبداعية علي وعي تام بمقاييس الجمال الكونية الإلهية التي ضمنها الفنان المسلم عناصر تصميماته المجردة.

(*) فيلسوف ومفكر فرنسي عالمي كان من مؤسسي الحزب الشيوعي وبعد إسلامه تسمي رجاء الله جارودي، ألف العديد من الكتب مثل حوار الحضارات، الإسلام دين المستقبل، وعود الإسلام، حمارو القبور.

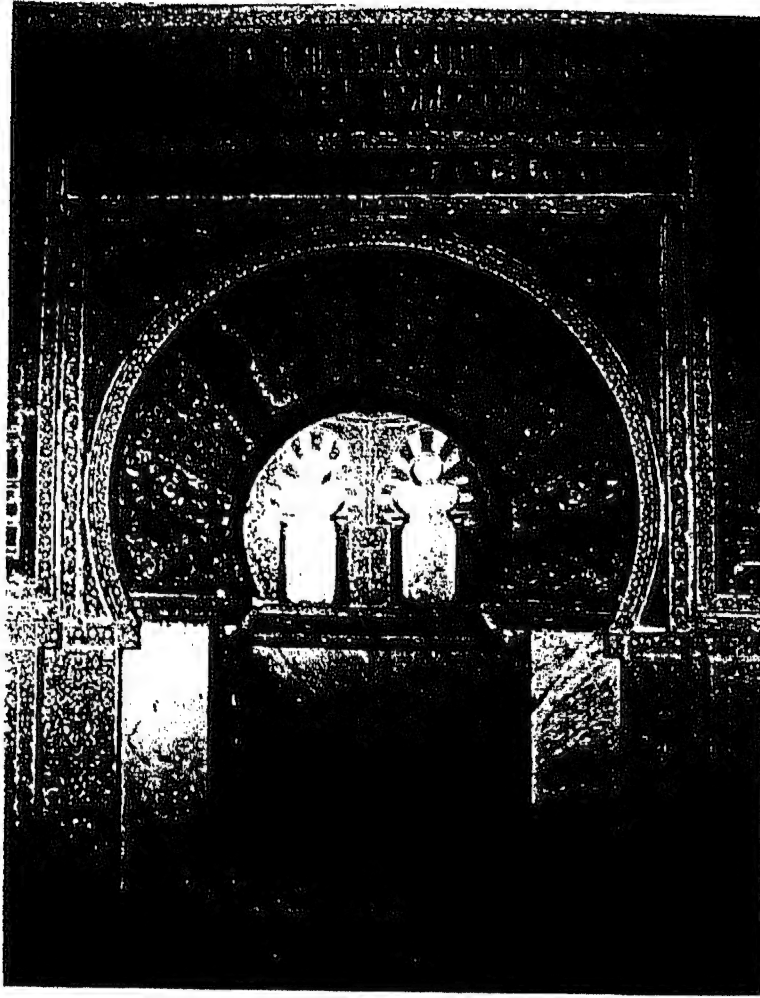
(١) روجيه جارودي: الإسلام دين المستقبل، دار الإيمان للطباعة والنشر، ١٩٨٣، ص ١٤٢
(٢) علي شلق: العقل في التراث الجمالي عند العرب، ط١، لبنان، دار المدي للطباعة والنشر، ١٩٨٥، ص ٣٢٤.

(٣) زيجريد هونكه: شمس العرب تشرق علي الغرب، تعريب فؤاد بيضون وكمال الدسوقي، ط١، بيروت، ١٩٦٤، ص ٤٩٥.



شكل (١٨)

مسجد قرطبة الكبير. يقول روجيه جارودي: " إن مسجد قرطبة يحمل في صرحه الرسالة الكونية للإسلام الأندلسي ففي غابة أعمدته يلتقي الزائر بالأبدية ".



شكل (١٩)

محراب مسجد قرطبة المكسو بالفسيفساء ولا يزال يحتفظ برونقه ويتميز بالكتابات الكوفية الرائعة في الشريط الكتابي الأزرق ذي الخلفية الذهبية الرائعة المحيطة بالعقد والذي يقع أسفل منه شريط كتابي داخل إطار مستطيل باللون الذهبي على خلفية زرقاء، مما يحدث إيقاعاً بصرياً وتبادلاً جمالياً للشكل مع الخلفية.

"وقباب قرطبة ذات الأضلاع المتقاطعة مثلاً فرديا وأصل في التكوين والإنشاء،
فلقد بحث مؤرخو الفن في أصل هذه القباب فلم يعثروا علي مثل واحد أقدم في التاريخ من
أمثلة قباب جامع قرطبة" (١).

"ومحراب الحكم الثاني المحوري يبدو بعقوده المتشابكة المحمولة على
السواري المتراكبة وكأنها زخارف خيالية صنعتها يد ساحرة ويرجع ذلك إلي أن الفنان
المسلم كان يعالج المواد الحاملة للزخرفة المعمارية بنفس الدقة والثبات اللذين يتبعهما
حينما يستعمل المواد الأكثر طواعية والأرفع قيمة كالمنسوجات والمعادن الثمينة، فيسمو
بها إلي أقصى حدود الجمال، أو إلي صور صادقة للأنماط المثالية المرسومة في أعماق
ذاكرته" (٢).

التنوع في إطار الوحدة في العناصر المعمارية في مسجد قرطبة :

١- العقود :

ويحوي مسجد قرطبة الكثير من العناصر المعمارية المتنوعة الأشكال والأحجام
والأنواع كأقرب مثل معماري يحمل مظاهر الوحدة والتنوع في العمارة الإسلامية فنجد
تنوع (العقود) كعناصر معمارية مثل العقد نصف الدائري والعقد المسمي حدوة الفرس
الذي ينتشر في المسجد كله بينما العقد نصف الدائري اقتصر في استخدامه علي العقود
المرتفعة الحاملة للأسقف الخشبية، كما ظهر أيضاً العقد المفصص ذو الثلاثة والخمسة
فصوص وهو المصنوع من الحجر ولم يكن يخدم الناحية الجمالية فقط بل أيضاً كانت له
وظيفة إنشائية معمارية كحمل الثقل المعماري العلوي.

كما ظهر أيضاً في مسجد قرطبة العقد المفصص المنكسر ذو القمة المدببة،
وأيضاً العقود المتقاطعة المتشابكة التي تعمل علي توزيع ثقل القباب فوق الأعمدة، كما أن
له مظهراً جمالياً بديعاً.

(١) عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس.

(٢) عبد العزيز الدولاتي: مسجد قرطبة وقصر الحمراء، ليبيا، الدار العربية للكتاب، ١٩٧٧، ص ٦٨.

٣ - الأعمدة :

تضمن مسجد قرطبة العديد من الأعمدة القديمة المتنوعة المختلفة التي وظفت مع الأعمدة الجديدة ذات الطرز والتيجان المتنوعة وذات النسب الجمالية المتزنة والمناسبة والمتنوعة في خاماتها وألوانها من الحجر إلى الرخام الأحمر المجزع والأخضر القاتم.

٣ - المماريب :

يعتبر المحراب من أبدع وأبهى العناصر المعمارية والذي يجذب نظر الزائرين للمكان سواء المسلمين أم غير المسلمين، وقد تزين المحراب بقطع صغيرة من الفسيفساء في تصميمات نباتية وهندسية وكتابية، وأيضاً تضمن تصميمات رخامية بأسلوب الحفر الغائر. وبألوان زاهية في تنظيمات جمالية متناسبة ومحكمة، وحتى الآن وبعد أن تحول المسجد إلى كاتدرائية وتحولت مئذنته إلى برج ناقوس فإن المحراب وبقية المسجد لا تزال قائمة في شموخ وكبرياء يشهد بعظمة حضارة أضاءت القرون الوسطى المظلمة في أوروبا حينذاك.

ومن الجدير بالذكر أنه حين هدم جزء من المسجد في القرن الخامس عشر لإقامة كاتدرائية صاح شارلمان في بعض الرهبان المتعصبين " ما تبنيه يوجد مثله الكثير بينما ما تهدمونه لا يوجد له مثل في العالم "(١).

وفي النهاية فإن الحديث عن مسجد قرطبة الكبير يحمل عبق التاريخ الإسلامي المجيد، كما يحمل شجوناً في القلب، تشجيه وتخفقه في نفس الوقت الذي تبعث فيه الأمل المجيد البعيد الذي يُبعث فيه من جديد موسى بن نصير القرن الواحد والعشرين وطارق ابن زياد وعبد الرحمن الداخل وعبد الرحمن الناصر لتصلصل من جديد أصداء النصر، وأصداء العلم في مجالس مساجد الأندلس وقرطبة وأشبيلية وغرناطة وجامعاتها ومكتباتها التي ظلت لقرون منارات للعلم وأصداء للإبداع والجمال في أوروبا وصقلية والعالم أجمع.

(1) Katherina Otto-Dorn, Albin Michel: L' Art de l'Islam, paris, 1961, p. 119.



شكل (٢٠)

العقود المتشابكة والمتراكبة في مسجد قرطبة الكبيرة

النحت البارز والغائر علي العاج :

اشتهرت قرطبة ومدينة الزهراء بصناعة العاج والتفنن في تصميمه وإنتاج أدوات للاستخدام كالعلب التي توضع بها المجوهرات والتي تحمل تصميمات دقيقة كما تحمل تقنية عالية من المهارة والدقة والثراء في العناصر والتصميمات، وأحياناً كانت تتضمن كتابات كوفية علي العاج، وكانت أساليب الحفر غائرة عميقة مما يبرز الشكل ويؤكد عن الأرضية.

النحت البارز والغائر علي الرخام :

يتجلي أسلوب النحت البارز علي الرخام في القطعتين المستطيلتين علي جانبي محراب مسجد قرطبة الكبير من الرخام وقد نفذ من خلال تصميمات لغصون وتفرعات وأوراق وسيقان نباتية وحلزونية مجردة ذات إطار تعكس مضامين جمالية من خلال دقتها ورقتها البالغة وعناصرها الدقيقة جداً الملتفة والمتوجة والدائرية والتي تحتوي بداخلها وريقات رقيقة جداً وأزهار ونباتات محفورة في الرخام وكأن مادة الرخام تحولت من خلال التصميم المتماثل في جانبه إلي برواز من الدانتيل الرقيق جداً، وكان الخامة الصلبة تفقد خواصها وتصبح وكأنها قطعة من النسيج الحريري الناعم من خلال تصميماتها الرقيقة والدقيقة جداً في الرخام، وكان الخامة تسبح في غناء إيقاعي بصري يسمو بالروح إلي أعلي ذرا الجمال والسمو.

وتتجلي هذه الروح الجمالية لتظهر أيضاً في محراب مسجد قرطبة وفسيفساءه الثرية جداً بالتصميمات، كما تتجلي في الزخارف الجصية علي جدران قصر الزهراء.

فن وصناعة المعدن :

تجلت صناعة الذهب والفضة والنحاس وتصميمه والحفر عليه وتفرغته من خلال صناعة المجوهرات الرقيقة جداً والمصوغات النادرة، وهناك " صندوق للمجوهرات محفوظ في (كاتدرائية جيرون) ويحمل الصندوق اسم الخليفة الحكم الثاني وولده هشام

الثاني كما يحمل عام ٩٧٥، والصندوق منفذ عليه تصميمات من الخط الكوفي علي أرضية من التصميمات النباتية الملتفة^(١).

فن وصناعة الخزف :

تطورت صناعة الخزف خاصة في مدينة الزهراء التي وجد بها أواني وأطباق من صناعة بلنسية ومالقة وقرطبة تحمل تصميمات نباتية وكتابية ملونة علي خلفية باللون الأبيض.

فن وصناعة النسيج :

ازدهرت الأندلس ومرسية وأشبيلية والمرية بفن صناعة النسيج الحريري والديباج الموشي من خلال تصميمات هندسية، وحيوانية مجردة داخل إطار هندسية "ويذكر (الإدريسي) أن مدينة المرية كان بها ثمانمائة مصنع لنسج الأقمشة الحريرية الفاخرة"^(٢).

الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر الفاطمي

(٣٥٨ - ٥٦٧ هـ / ٩٦٩ - ١١٧١ م) :

ينسب الفاطميون إلي الإمام (علي ابن أبي طالب) وزوجه فاطمة الزهراء بنت رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وقد استقرت الدولة الفاطمية في المغرب العربي علي أنها دولة الخلافة الإسلامية لما لها من مكانة خاصة باعتبار أصولها تنتمي إلي أهل بيت النبي صلى الله عليه وسلم، وقد ساعدت قبائل البربر التي تقطن شمال إفريقيا الدولة الفاطمية في توطيد أركان الحكم في بلاد المغرب أواخر القرن الثالث الهجري التاسع الميلادي.

وانتماء الدولة الفاطمية لأهل بيت النبي صلى الله عليه وسلم أضفي الصبغة الدينية والروحية علي العصر الفاطمي بعمامة والانتساع الجغرافي للفاطمييين من المغرب

(1) Katherian Otto - Dorn : L'Art d'Islam, Ibid, p. 123.

(٢) علي الجارم: قصة العرب في أسبانيا، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٨، ص ١٢٢.

العربي في شمال إفريقيا إلى جزيرة صقلية، إلى الشام (سوريا ولبنان وفلسطين حالياً) إلى الحجاز واليمن ثم بعد ذلك إلى مصر والعراق.

وقد استقر أول خليفة فاطمي وهو عبيد الله المهدي في القيروان بالمغرب ثم ما لبث أن انتقل إلى الساحل الشرقي بالقرب من رباط سوسة الذي اتخذته الأغلبية قاعدة حربية عند دخول صقلية، وبني مدينته المهدية .

ويذكر ابن الأثير: " أن المهدية كانت أول عاصمة فاطمية في المغرب بنيت كمدينة ملكية ورباط بحري فموقع المدينة الحصينة كان شبه جزيرة لها شكل كف متصل بزنبد، وقد أحيطت بأسوار عالية ذات أبراج قوية، واتخذ لها من جهة البر الغربي بابان عظيمان من الحديد، أشهرهما هو باب المصلي الذي يفتح علي الطريق العام^(١).

كما أصبحت ثاني عاصمة في المغرب للفاطميين هي المنصورية التي استقر فيها المنصور ثاني خلفاء الفاطميين في ضاحية القيروان، ثم جاء الخليفة المعز وأشاع العمران في المنصورية من بناء المباني العسكرية ، كما شيد بعض القصور التي أطلق عليها اسم القصور المغربية.

وعندما دخل المعز مصر وكان قائد جيشه هو جوهر الصقلي بني مدينة القاهرة شمال مدينتي الفسطاط والقطائع، كما شيد لها أسواراً عالية ذات بوابات ضخمة وأبراج حصينة وما لبثت القاهرة أن أصبحت عاصمة الخلافة الفاطمية، وأصبحت تضارع بغداد وقرطبة حيث ازدهرت فيها الفنون والآداب والثقافة والعلوم.

الفن الإسلامي في العصر الفاطمي :

والفن الفاطمي لم يبلغ الأساليب والمعالم الفنية القائمة في العصور السابقة الأموية والعباسية بتأثيراتها المحلية والعالمية، وإنما امتزج الفن الفاطمي بها وتفاعل معها وأضاف إليها أساليب فنية وعناصر معمارية، وعناصر نباتية وهندسية وطورها وتناولها

(١) عز الدين أبي الحسن المعروف بابن الأثير: الكامل في التاريخ ، الجزء الثامن ، القاهرة ، طبعة بولاق، ١٢٩٠ هـ .

من خلال رؤي إبداعية جديدة تميز بها العصر الجديد فكانت بمثابة نتاج إبداعي فني جديد.

المسجد الأزهر (٣٥٩ - ٣٦١ هـ) (٩٧٠ - ٩٧٢ م) :

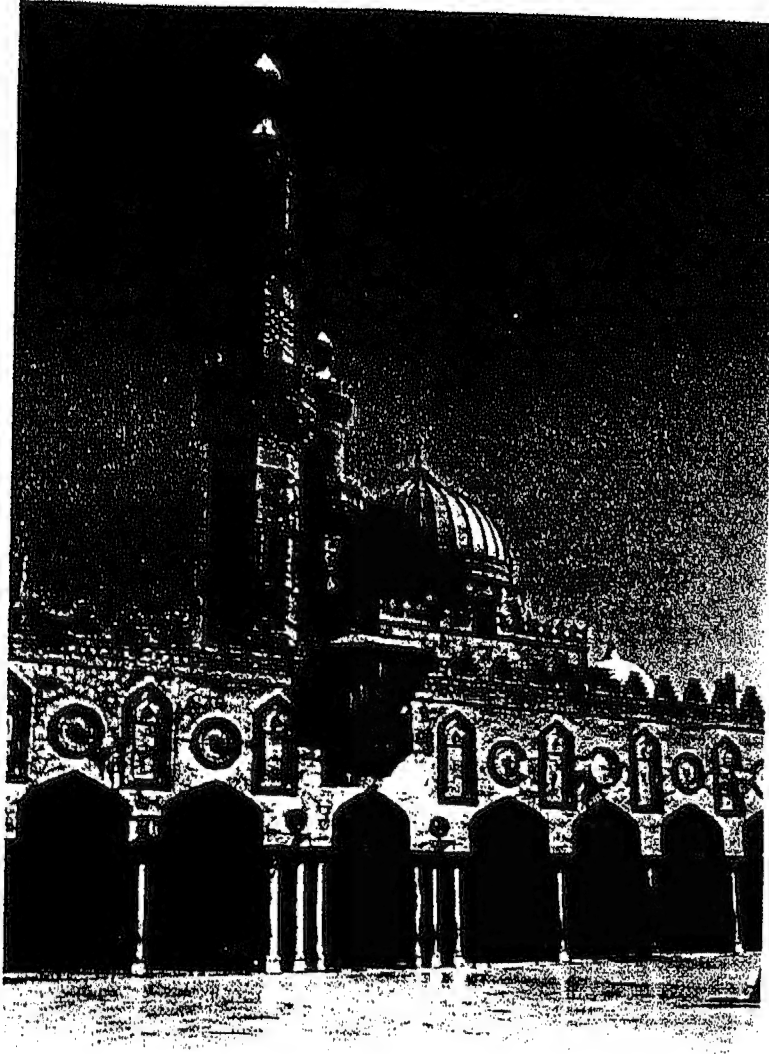
هو أول مسجد شيده القائد جوهر الصقلي وتم بناؤه في عهد الخليفة المعز لدين الله الفاطمي، وترجع تسميات الأزهر إلى اسم فاطمة الزهراء ابنة رسول الله صلى الله عليه وسلم ، والجامع الأزهر أنشئ من خلال التصميم المربع ذئ الصحن المكشوف الذي تحيط به أربعة أروقة أكبرها وأوسعها رواق القبلة بالإضافة إلى أنه أكبر جامعة إسلامية عالمية تدرس علوم الدين الإسلامي للطلاب من جميع أنحاء العالم ويتميز صحن الجامع الأزهر بعناصر معمارية كالعقود نصف الدائرية التي تتوسطها وحدات نباتية علي شكل وردات محفورة بارزة. كما تتميز عقود رواق القبلة بكتابة كوفية في تكوينات إبداعية رائعة.

مسجد الحاكم بأمر الله :

بدأ إنشاء جامع الحاكم في عهد الخليفة (العزیز بالله) وتم في عهد ابنه (الحاكم بأمر الله). وهو أيضا يتبع تخطيط المساجد الإسلامية الأولى من حيث التصميم المربع ذئ الصحن المكشوف المحاط بأربعة أروقة أكبرها رواق القبلة.

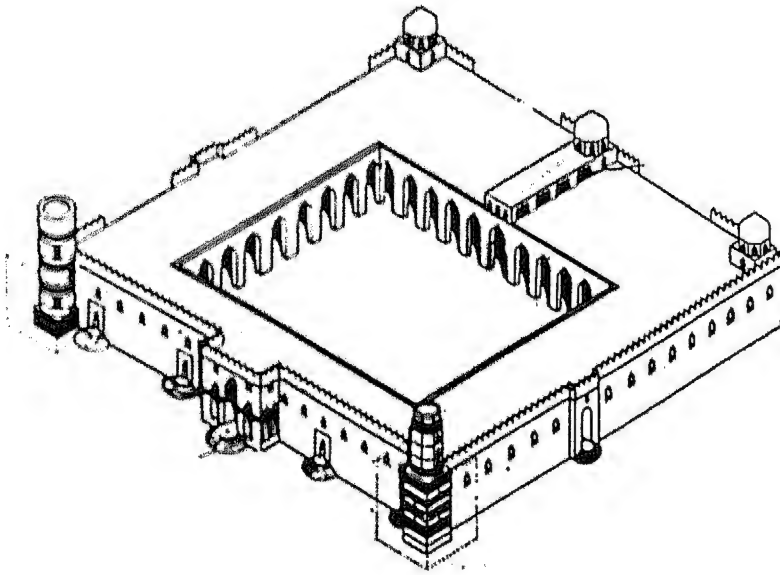
ويتضح في جامع الحاكم استلهاً نظم البناء المستخدمة في مسجد أحمد بن طولون من حيث استخدام الطوب المحروق كدعائم وإن كانت أقل حجماً مما استخدم في مسجد ابن طولون، كما استخدم الطوب الأحمر أيضاً في تشييد المئذنتين علي جانبي المدخل، كما استخدم في تشييد جدران المسجد أيضاً، وتشابه تصميم المسجد إلى حد كبير مع تصميم مسجد أحمد بن طولون مما يؤكد مبدأ الوحدة والتنوع في استخدام الأساليب المعمارية.

ومما يميز جامع الحاكم وبوابته الرئيسية بروزها عن واجهة المسجد بمقدار ستة أمتار، وهذا البروز يعتبر استلهاً للأسلوب المعماري الذي ظهر في المغرب في عهد الفاطميين الأوائل في واجهة سور مدينة المهدية، وهو يعتبر أسلوباً معمارياً وإبداعياً جديداً في تصميم واجهات المساجد الأموية.



شكل (٢١)

المسجد الأزهر أكبر وأعرق جامعة إسلامية في العالم.



شكل (٢٢)

مسجد الحاكم بأمر الله. الذي يتميز بالبوابة البارزة عن الواجهة بمقدار ستة أمتار وهو أسلوب معماري مبتكر في تصميم الواجهات.

وفي الجهة المقابلة للمدخل أعلي رواق القبلة توجد ثلاث قباب اثنتان أعلي الجانبين وواحدة في المنتصف أعلي رواق القبلة، كما توجد مئذنتان علي جانبي واجهة المسجد يحدثان توازناً معمارياً كما يحدثان إيقاعاً مع بوابة المدخل البارزة، وعدم تماثل الشكل المعماري للمئذنتين يسهم في إحداث هذا الإيقاع ليبرزهما عن الحائط مع بروز البوابة الرئيسية.

وإحدى هاتين المئذنتين قائمة علي قاعدة مربعة تذكر بمآذن المغرب العربي خاصة مئذنة مسجد سيدي عقبة بالقيروان، ثم يعلوها بدن مئمن أقل حجماً يمثل الطابق الثاني للمئذنة، أما المئذنة الأخرى علي يسار المدخل الرئيسي فهي أسطوانية الشكل من أسفل لأعلي، وتنوع التصميم المعماري للمئذنتين مع المدخل البارز عن الواجهة، يحدث إيقاعاً بصرياً، كما يقلل من الإحساس بالتماثل المتطابق للمئذنتين علي جانبي المدخل.

مسجد الأقمر (٥١٩ هـ - ١١٢٥ م) :

وقد بني في عهد الخليفة الفاطمي الأمر بأحكام الله أبو علي المنصور وتصميم المسجد يتبع منهج العمارة الدينية الإسلامية الأولى، وهو الصحن المربع المكشوف المحاط بالأروقة الأربعة ويحيط بالصحن في الأركان الأربعة قواعد مكعبة تحمل العقود المطلة علي الصحن، وتعلو واجهات عقود الصحن كتابة قوامها كتابات بالخط الكوفي تعكس الإتقان والمهارة الفائقة، أما العقود داخل أروقة المسجد فإنها تقوم علي أعمدة من الرخام " أما المسجد بشكل عام فهو يعتبر من أنواع المساجد المعلقة إذ يصعد إليه بدرج تحته مجموعة من الدكاكين ^(١).

وأهم ما يميز مسجد الأقمر ويعلي من قيمته الجمالية التصميمات النباتية والهندسية علي العمارة المنفذة بأسلوب النحت البارز والغاثر والتي تميز الواجهة الرئيسية، وتدل علي عبقرية المعماري المسلم ومهارة وإبداع وإتقان النحات المنفذ والفنان الذي وضع التصميم.

(١) توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة والفنون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٠، ص ١١١.

وواجهة المدخل بارزة في الحجر قليلاً عن حائط الواجهة، وتتميز بوجود تصميم كبير مضلع أفقياً يأخذ شكل قمة العقد تتوسطه وحدة دائرية قوامها تصميمات كتابية بالخط الكوفي تحمل اسم "محمد وعلي" بأسلوب الحفر البارز والغانر منفذة بدقة متناهية ومهارة عالية في خامه الحجر الجيري.

ويعلو المدخل مباشرة صف من الصنجات المزرة الرخامية البيضاء والسوداء منفذة بالتبادل بشكل إبداعي متوافق، يؤكد مبدأ الإيقاع والاتزان كقيم جمالية تميز العمارة الإسلامية عامة، توحى بأشكال الحصون الفاطمية الأولى في المغرب كما تذكر أيضاً بأشكال بوابات القاهرة الفاطمية كبوابة الفتوح وبوابة النصر وبوابة زويلة.

مما يؤكد تبلور نمط إبداع، معمار متفرد ومتنوع في نفس الوقت.

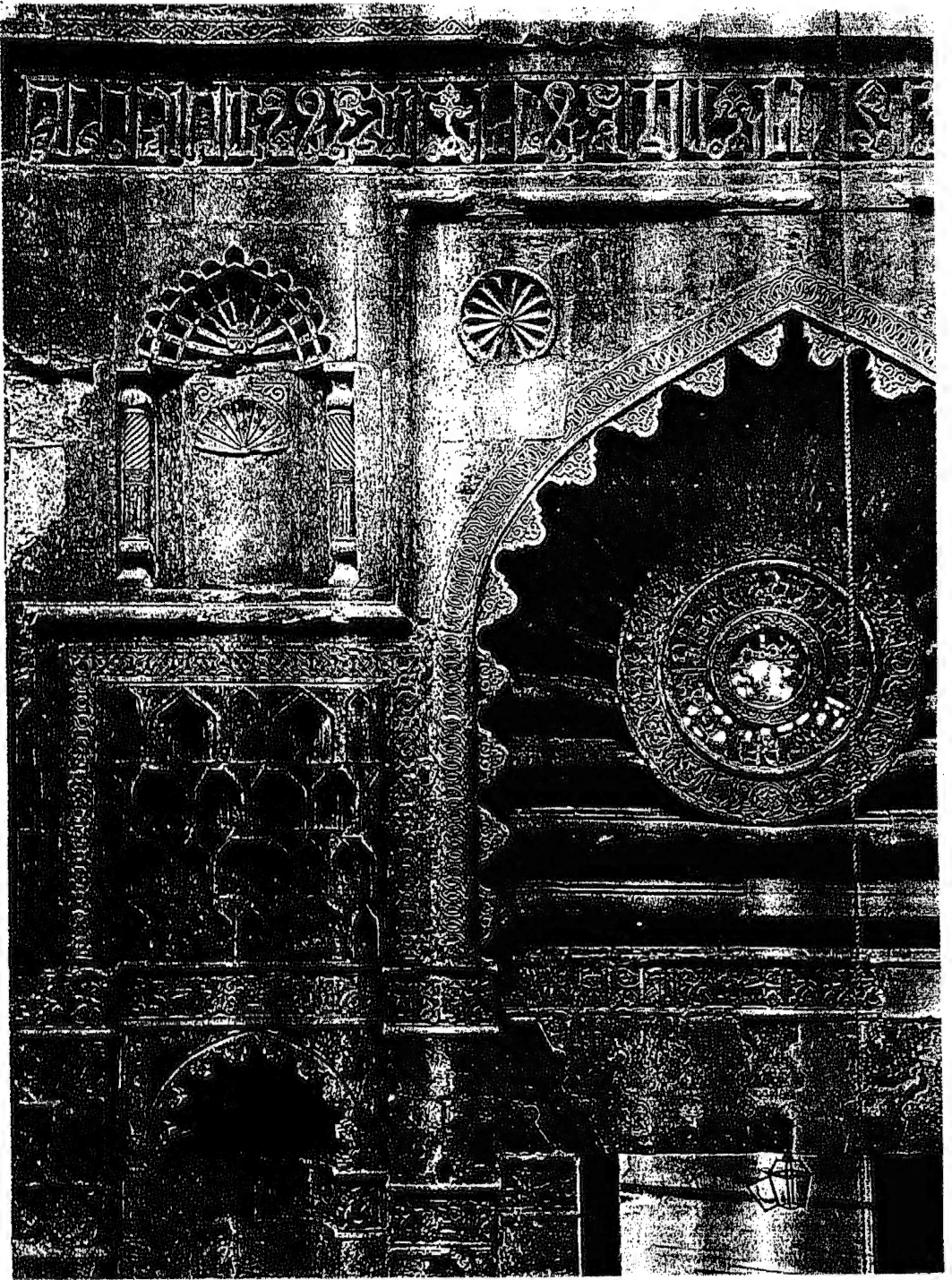
ومما يؤكد مبدأ الوحدة والتنوع أيضاً التصميمات النباتية الموجودة بأعلى بعض العقود الداخلية المدببة والتي تؤكد تبلور أسلوب فني فاطمي خاص، كما توجد أيضاً تصميمات نباتية مجردة مستوحاة من الطراز الطولوني موجودة على الجدار أسفل السقف مما يؤكد انتقال الطرز الفنية بسلاسة وتوافق وتطويعها لاستخدامها في عصور لاحقة وعلي خامات مختلفة ومتنوعة.

كما تظهر تصميمات المقرنصات كأحد الأساليب الفنية المعمارية علي جانبي المدخل محاطة بإطار مكون من شريط من التصميمات مما يجعلها تحدث إيقاعاً متناغماً ويعلوها تجويفان علي شكل حنية إشعاعية يكتنفها عمودان صغيران يكون من شأنهما إحداث إيقاع متناغم مع الشكل الزخرفي في قمة العقد.

وعلي جانب المدخل يوجد عقد نصف دائري يشبه إلي حد كبير عقد المدخل الرئيسي بتصميماته مما يؤكد مبدأ التردد الجمالي لإحداث إيقاعات متنوعة في الواجهة .

مسجد الصالح طلائع (٥٥٥ هـ - ١١٦٠ م) :

وقد أنشئ في ميدان باب زويلة وهو يعتبر نموذجاً للتصميم الفني الذي تجلي في واجهة مسجد الأقمر، كما نجد فيه تبلوراً لأسلوب الكتابة المنفذة بالحفر في شكل أشرطة والتي تبدو مستلهمة من أشرطة الكتابة الموجودة في مسجد أحمد بن طولون.



مسجد الأقمر. نموذج لمساجد العصر الفاطمي الذي يحوى نماذج
من فنون عديدة كالنحت البارز والغائر والتصميمات الكتابية
بالخط الكوفي المحفورة والصنجات المزرة الرخامية
والتصميمات النباتية .

نعمت إسماعيل: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية،

"ومسجد الصالح طلائع من نوع المساجد المعلقة التي يصعد إليها بدرج وتشغل أرضيتها الدكاكين والمحلات التجارية وهذا الطراز من المساجد يتصف بصغر الحجم والبساطة المعمارية مع الفن في الزخرفة" (١).

الأصول التاريخية للنحت البارز والغائر في العصر الفاطمي :

تطورت أساليب النحت البارز والغائر في العصر الفاطمي تطوراً كبيراً، كما ازدهرت وتنوعت إبداعياً من خلال العناصر الأساسية النباتية والهندسية والكتابية، وأصبحت التصميمات تمثل عنصراً أساسياً في العمارة كما أصبحت تتميز بالثراء الفني، وغطت جميع الأسطح والجدران من واجهات المساجد والشبابيك في الحوائط والمحاريب في أروقة القبلة التي بلغت شأناً إبداعياً كبيراً سواء من خلال التصميمات الجصية أو الرخامية أو الفسيفساء تتم عن ناحية ابتكارية أصيلة جداً في مجال التصميمات النباتية والهندسية والكتابية.

كما ازدهر أيضاً أسلوب النحت علي الخشب من خلال الحفر البارز والغائر أو من خلال التجميع لقطع الخشب الصغير لتكون في النهاية قطعاً فنية كاملة. كما كان يتم التجميع أيضاً من خلال خراط قطع صغيرة جداً لوحداث زخرفية يقوم الصانع بتجميعها إلي جانب بعضها البعض فينتج عنها في النهاية تكوينات مفرغة تستخدم في صنع الأبواب وتغطية الشبابيك فيما كان يعرف باسم " المشربية " والتي تعتبر من أهم إنجازات وإبداعات الفنان المسلم فهذا النوع من فنون الخشب المخروط لم يكن معروفاً من قبل في أي حضارة من الحضارات.

" وفي أواخر العصر الفاطمي تم ابتكار أسلوب جديد في الزخرفة الخشبية، هو أسلوب التجميع الذي يعني تكوينات زخرفية من قطع الخشب المخروط في لوحات هندسية تعرف بالحشوات ولقد بدأت هذه الحشوات بقطع كبيرة الحجم تطورت فدقت وصغرت إلي أقل من سنتيمتر " (٢).

(١) صالح لمعي : التراث المعماري الإسلامي في مصر، بيروت، ١٩٧٥، ص ٦٥ .

(٢) توفيق أحمد عبد الجواد : مرجع سابق، ص ٢٤٢.

وتطورت تلك الحشوات وأصبحت تكون الأشكال النجمية السداسية والثمانية ومضاعفاتهما والتي أصبحت أهم السمات المميزة للتصميمات الإسلامية، فانتشرت في النحت علي الحجر في الحوائط والواجهات المعمارية، كما انتشرت في الحفر علي الخشب في المنابر الموجودة في المساجد وكراسي المصاحف وكراسي المقرئين وأبواب المساجد الخشبية، ومن أهم الأمثلة المنفذة بأسلوب التصميمات النجمية الهندسية التي تتخللها التصميمات النباتية اللينة في امتزاج بديع بين الهندسي الحاد والنباتي اللين، كما غطت سطح المحراب (الحنية المحدبة في باطن المحراب) بتصميمات نباتية مكونة من تفريعات متداخلة ومعقدة فنياً منفذة في دقة متناهية وثناء فني غزير. البعض منها منفذ بأسلوب الحفر الغائر العميق والبعض الآخر بأسلوب الحفر الأقل عمقا، كما تغطي جوانب المحراب أيضاً والجزء الخلفي منه بأشكال مستطيلة قوامها أوراق نباتية مجردة.

الأصول التاريخية للخزف الفاطمي :

جمع الخزف الفاطمي بين كل أساليب التصميمات التقنية والفنية التي ظهرت في العصر الفاطمي ونفذت علي الخشب والجص والحجر... كما جمعت صناعة الخزف بين التقنيات الصناعية لفن الخزف الذي ظهر ونشط في العصر العباسي السابق ثم ازدهر وتطور في العصر الفاطمي (كتقنية البريق المعدني إحدي ابتكارات الخزاف المسلم أو كتقنية الخزف المزجج باستخدام الجليزات أو الأكاسيد) وتعتبر القسطاط أحد المراكز الهامة الشهيرة بصناعة الخزف الفاطمي، هذا بالإضافة إلي الفخار الذي كان يستخدم في الأدوات المنزلية مثل أدوات الطهي الفخارية وأباريق شرب الماء (القلل) والمسارج (مصاييح الزيت).

وقد قال الرحالة ناصر خسرو عن الخزف الفاطمي : " أنه يوجد بمصر خزف رقيق له شفافية يمكن رؤية اليد التي تحمل الشكل من الخلف ، وذلك لرقعة الإناء وحذق الإخراج، كما عثر على كثير من توقيعات الخزافين مثل " سعد ومسلم " كما انتشر الخزف ذو البريق المعدني " (١) .

(١) عبد الغنى النبوى الشال : فن الخزف ، مرجع سابق، ص ص ١٢ ، ١٣ .



شكل (٢٤)

صورة للحشوات الخشبية من العصر الفاطمي تمثل وعلاً محاطاً
بالزخارف النباتية.



شكل (١١)

خزف فاطمي. نموذج للخزف ذي البريق المعدني .

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر السلجوقي :

(٤٤٧ هـ - ٥٥٢ هـ) (١٠٥٥ - ١١٥٧ م)

السلجقة قبائل تركية استقرت في آسيا الوسطى واعتنقت الإسلام وكونت إمبراطورية مترامية الأطراف من إيران إلى أفغانستان إلى خراسان إلى تركيا إلى الشام إلى العراق وقد استقروا في بغداد وحمل طغرل بك زعيمهم حينذاك لقب السلطان من قبل الخليفة " ودانوا بالولاء الروحي للخليفة العباسي .

ويذكر تيتوس بيركهارد : " أن السلجقة من جنس الترك أي من بدو أواسط آسيا رعاة الخيل المحاربين ، ورغم أنهم جلبوا معهم إلى بلاد الخلافة كثيراً من عاداتهم وتقاليدهم الفنية البدوية فإنهم أظهروا ميلاً غريزياً إلى الفنون الحضارية ، ربما بفضل عقليتهم التوفيقية أو الكلية ^(١) .

أولاً : الطراز السلجوقي في إيران :

العمارة :

اهتم السلجقة بالفنون الموجودة في البلاد التي دخلوها وطوروها واستحدثوا طرزاً فنية وأساليباً ابتكارية جديدة في أكثر ألوان الفنون ، وصارت العمارة في عهد السلجقة أكبر وأوسع وأكثر ارتفاعاً وأضخم مساحة، كما اهتموا بالواجهات المعمارية اهتماماً كبيراً ، وبالعناصر المعمارية الأساسية في العمارة الإسلامية كالقبة والمئذنة بطرق ابتكارية ، كما ظهر في تصميم العمارة عنصر الإيوان ذي القباب .

مسجد الجمعة :

وقد شيد في مدينة أصفهان في إيران وهو يمثل طراز المسجد ذي الصحن المكشوف وفق الطراز المعماري العربي إلا أن التجديد الابتكاري يتمثل في الإيوان المقبب المرتفع الذي يعلو دعائم الواجهة لأضلاع الصحن المكشوف، والتي يعتبر إيوان القبلة أكبرها. هذا الطراز ذو الأواوين المقببة أصبح الطراز المميز لعمارة المساجد في العصر السلجوقي وهذا من شأنه أن يوحى بالجلال والفخامة.

(١) Titus Burckhardt : Islamic Art meaning and language , IBID, p . 45.

الأصول النارية للبحث البارز والغائر في العصر السلجوقي:

اهتم السلاجقة بالنحت المعماري المجسم المتمثل في القباب والمآذن علي نطاق واسع مما يوحي بالجلال والفخامة والسمو في عمائرهم كما استخدموا أيضاً النحت المسطح البارز والغائر علي الأسطح والجدران في العمارة علي كافة الخامات كالحجر والجص الذي استخدم بتوسع كبير في تغطية جدران المساجد وبواطن العقود والمحاريب الجصية ذات التصميمات البارزة والغائرة المحفورة التي تتميز بغزارة وثناء ابتكاري فني، وتطور وتجديد إبداعي.

عمارة الأضرحة في العصر السلجوقي :

اهتم السلاجقة بتشيد الأضرحة مثلما فعل الفاطميون تماماً رغم أن الفاطميين كانوا شيعية والسلاجقة من السنة فقد استغل السلاجقة الشكل المعماري للأضرحة التي كانت موجودة من قبل في إيران سواء أكانت برجية أو مقبية أو مضلعة الجوانب.

وقد استخدمت القباب في أعلى الأضرحة للدلالة علي وجود أحد الأولياء الصالحين في هذا المكان، خاصة بعد انتشار التصوف، ثم ما لبثت الأضرحة المقبية أن أصبحت تميز مقابر رجال الدين والسلطين.

وربما تكون الأضرحة البرجية ذات القمة المدببة أسهمت في التطور الإبداعي المعماري لشكل المئذنة التي تطورت فيما بعد في العالم الإسلامي أجمع.

ومثلما كان الاهتمام بالنحت البارز والغائر علي الأسطح والجدران الداخلية كان الاهتمام به أيضاً علي الأسطح والجدران الخارجية والمداخل والبوابات التي تميزت بالفخامة والضخامة والارتفاع الكبير.

وقد تطورت عناصر النحت البارز والغائر في العصر السلجوقي من التصميمات النباتية المورقة والمزهرة، والتصميمات الهندسية المكونة من خلال الطوب الآجر (الطين المحروق) في نظم هندسية وتكوينات فنية، كما استخدم الخط الكوفي المزهر والمورق في علاقات متناغمة ومتداخلة، وقد تطورت عناصر النحت البارز والغائر حتي وصلت

إلى درجة عالية جدًا من الجودة والانتان، والمهارة الإبداعية التي تجلت في التكوينات الفنية.

وهناك خامسة أخرى من الخامات استخدمت كوسيط للأساليب الخزفية التي ازدهرت في العصر السلجوقي وهي البلاطات الخزفية التي اشتهرت إيران بانتاجها التي استخدمت في تغشية الجدران من خلال التداخل الفني بين شكل البلاطات الخزفية والتكوين في التصميم المعماري في تنوع إيقاعي وتوافق إبداعي.

ومثلما ازدهر النحت البارز والناثر على كافة المصنوعات والخامات فتحوّلت إلى أعمال فنية تحمل قيمًا جمالية ازدهر أيضًا على الخشب والمعدن والجص والحجر والخزف.

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر السلجوقي في تركيا :

فرض السلاجقة نفوذهم في آسيا الصغرى (الأناضول) واستطاعوا التغلب على الدولة البيزنطية، وامتدت سلطة السلاجقة على جزء كبير من المدن التركية وأصبحت العاصمة قونية وازدهرت فيها الفنون ازدهارًا كبيراً.

العمارة السلجوقية في تركيا :

ارتبطت العمارة السلجوقية في تركيا بالعمارة السلجوقية في إيران واستحدث منها أكثر الأساليب الفنية والمعمارية كالضخامة في البنيان والانتساع والواجهات الكبيرة العالية والقباب، كما ارتبطت أيضاً بالأساليب الفنية المحلية الموجودة في تركيا.

إلا أن الاختلاف المعماري يتمثل في عدم تصميم المسجد ذي الصحن المكشوف التقليدي، ولكن أصبح المسجد مغطى ومسقوفاً ذا أروقة متعددة وبهو للصلاة تعلوه القباب وخير مثال لذلك " مسجد أولو جامع " ومعناها " الجامع الكبير " الذي تعلو رواق القبلة به قبة مدببة الشكل.

ومن أهم أمثلة العمارة السلجوقية في تركيا جامع "علاء الدين " الذي يمثل طراز المساجد المسقوفة ذات القباب، والذي يمثل إيوان القبلة فيه مساحة صغيرة تعلوها القبة وأمامه تمتد أروقة موازية لرواق القبلة، وقد أضيف إلى هذا الجامع صحن في تجديدات

لاحقة ولكنه غير متصل بأروقة المسجد، فهو منفصل عنها في شكل مساحة متسعة أمام المسجد.

الأصول التاريخية للنحت البارز والغائر في العصر السلجوقي في تركيا :

ازدهرت وتنوعت كثيرًا عناصر وأساليب النحت البارز والغائر في العصر السلجوقي في تركيا، كما غطت التصميمات المنحوتة العماائر من الداخل والخارج، كما غطت أسطح البوابات والمداخل في جميع أنواع العماائر والمساجد والمدارس والأضرحة.

وقد استخدمت أكثر أنواع التصميمات علي العمارة من تصميمات هندسية وأشطرة كتابية وتصميمات نباتية وأعمدة ووحدات المقرنصات، كل هذا بأسلوب النحت البارز والغائر والحفر في الحجر والجص.

وتوجد أمثلة هذا النحت البارز والغائر في بوابة مدرسة " قره طاي " في قونية، وبوابة مدرسة " أنجة منارلي " في قونية أيضاً حيث تحمل الواجهات الكثير من القيم الجمالية المعمارية الفنية من خلال تكوينات وتصميمات تتميز بالوحدة والتنوع والإيقاع والأتزان.

النحت البارز والغائر علي الخشب :

ونفس الدقة والإتقان والمهارة ونفس القيم الجمالية المتمثلة في النحت البارز والغائر علي الواجهات والجدران المعمارية، نجدها ممثلة في نحت الخشب والمعدن والخزف وكافة الخامات وخير دليل علي ذلك الأبواب الخشبية والمنابر وكراسي المصاحف المحفورة بالتصميمات الهندسية في وحدات تمثل أرضيتها التصميمات النباتية في مزج بديع بين التصميمات النباتية اللينة والهندسية الحادة فتنتج قيماً كالشكل والأرضية والوحدة والتنوع.

الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر الأيوبي :

ينسب العصر الإيوبي إلي مؤسس الدولة الأيوبية صلاح الدين يوسف الأيوبي، والذي يعتبر أصلاً من الأكراد وقد كون جيشاً كبيراً قوياً من عدة قوميات، فكان جيشه يضم العرب والأتراك والأكراد وهنا يتجلى عامل الوحدة ليست وحدة قومية أو عنصرية

بل وحدة الهدف الأسمى وهو إعلاء كلمة الله والانتصار على الصليبيين ، وبفضل انتصارات صلاح الدين الأيوبي علي الصليبيين تقلد المناصب الوزارية الكبرى واتسع صيته في العالم الإسلامي، وبعد موت آخر خليفة فاطمي استقل بحكم مصر وأصبح السلطان صلاح الدين الأيوبي ثم ضم دمشق وحلب، وبعد ذلك أصبحت سوريا والعراق وفلسطين وطرابلس تحت حكم الدولة الأيوبية.

"وأصبحت القاهرة في العصر الأيوبي المركز الرئيسي في مصر من الناحية الاقتصادية والفنية وامتدت المباني في القاهرة حتي اتصلت بالفسطاط وزخرت بالمباني العالية التي ارتفعت إلي أربعة طوابق" (١).

وقد حكم الأيوبيون مصر مدة ثمانين عاماً فقط ازدهرت فيها الفنون رغم قلة الأبنية المعمارية.

العمارة في العصر الأيوبي :

اقتصرت العمارة في العصر الأيوبي علي القلاع والحصون والمدارس والأضرحة. ويرجع الاهتمام بالقلاع والحصون والأسوار إلي ما تميز به العصر الأيوبي من حروب وانتصارات وإعداد الجيش والعتاد.

قلعة الجبل :

وقد قام صلاح الدين بتحسين البلاد فأنشأ في مصر سوراً يلتف حول المدن القديمة الفسطاط والعسكر والقطائع، كما بدأ في تشييد قلعة الجبل داخل إطار هذا السور لمزيد من التحصين العسكري، ولم يكمل إنشاءها بل أتمها خلفاؤه، كما أضافوا إليها الكثير من العناصر المعمارية في أزمنة لاحقة.

"وقلعة الجبل مكونة من مساحتين مستقلتين الشمالية مستطيلة الشكل ولها أبراج بارزة أما الجنوبية فتمتد من الشمال إلي الجنوب بعد أن تكون زاوية قائمة مع المساحة

(١) الباز العريني: مصر في عهد الأيوبيين، طبعة بيروت، ١٩٧١، ص ٢٦٢.

الشمالية وقلعة الجبل بالقاهرة ليس لها سور كامل يضمها بأبراجه واستحكاماته البارزة، وذلك لأنها تتألف من المساحة الشمالية وهي الحصن نفسه^(١).

قلعة حلب :

أما قلعة حلب فهي تضم علي جانبي المدخل برجين صرحيين كما تضم حمامات ومسجداً، كما شيد داخل القلعة قصر الأعمدة الذي شيده صلاح الدين الأيوبي وابنه، وقلعة الجبل في مصر وقلعة حلب في سوريا تتميزان بتحصينات دفاعية قوية جداً حيث يمكن رؤية البلاد بأكملها من أعلي هذه القلاع التي تميزت بتصميمات معمارية فريدة لتوفير هدف التحصين والمراقبة، كما أن استخدام الحجر في التشييد قد أضفي الكثير من التحصين والصلابة والرصانة والشدة وقوة التحمل علي البناء، كما أن مداخلها المحصنة وأبراجها والسور العالي الذي يلتف حولها، والخندق المتسع بأسفلها الذي يبلغ عرضه ١٢٦ متر كل ذلك قد ساهم في التحصين الدفاعي الشديد للقلعة

" وقد أدخلت تعديلات وإضافات علي قلعة حلب التي شيدت عام ٦٠٧ هـ - ١٢١٠م في عصر الأتابكة، وكانت أول إضافات في عهد أول سلطان أيوبي لمدينة حلب وهو الظاهر غياث الدين غازي (٥٨٢ هـ - ٦١٣ هـ) (١١٨٦ - ١٢١٦ م)"^(٢).

كما نفذت بالقلعة تجديدات وإصلاحات في عهد السلطان قلاوون وعهد السلطان قنصوة الخوري.

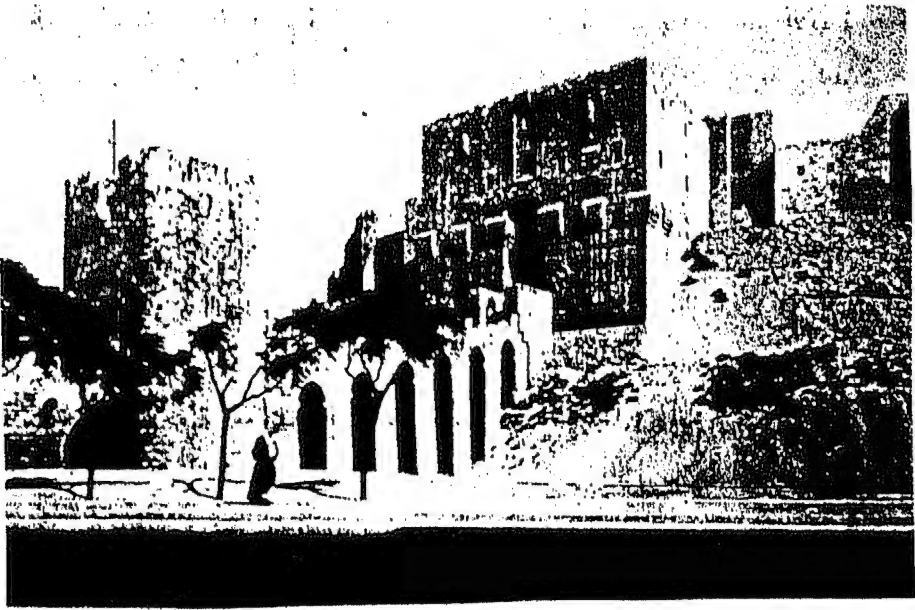
ومن أهم الأمثلة المعمارية في العصر الأيوبي :

١ - مسجد الإمام الشافعي :

حيث يمثل تصميمه علي شكل مربع ترتفع حوائطه المغطاه بألواح الرخام لتعلوها قبة مستديرة تتصل بجدران الحوائط المربعة عن طريق دائرة مغطاة من الداخل بثلاثة صفوف من المقرنصات.

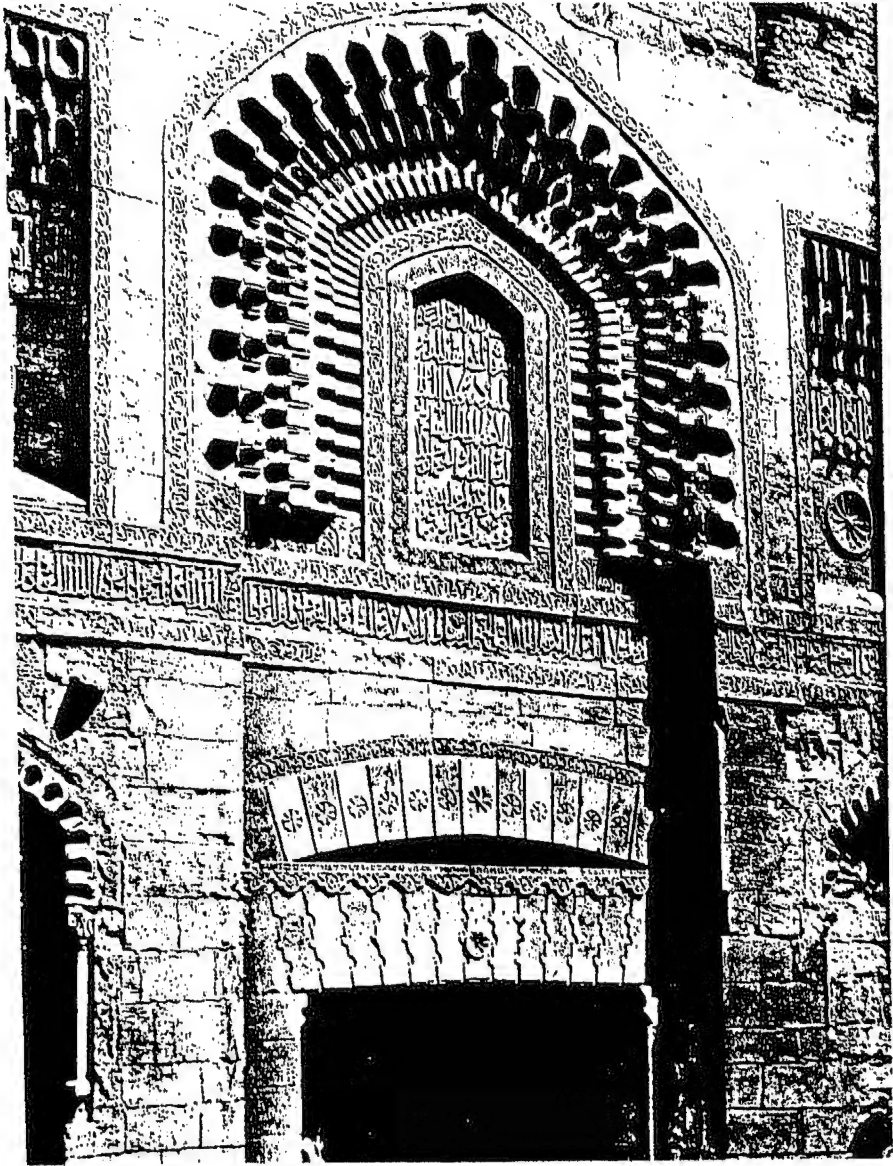
(١) سعد زغلول عبد الحميد : العمارة والفنون في دولة الإسلام ، مرجع سابق، ص ٣١٢ .

(2) Ernst Groube: The world of Islam , London, 1966, p. 99.



(شكل ٥٦)

قلعة حلب. نماذج للعمارة الحربية في العصر الأيوبي.



مدرسة الصالح نجم الدين أيوب وتحتوي نماذج جمالية من
الصنجات المزررة والأشرطة الكتابية المحفورة ، والحنايا
المعقودة بتصميمات محارية والمقرنصات المصفوفة في تكوينات
هندسية منظمة.

ويستميز الجزء العلوي الذي يحمل القبة بتصميمات منفذة علي شكل محاريب صغيرة تنتهي بعقود مدببة وبواطنها تتميز بزخارف جصية دقيقة.

٢ - المدارس :

اهتم صلاح الدين الأيوبي بإنشاء المدارس لدراسة المذاهب الأربعة، وكان المذهب الشافعي من أكثر المذاهب اهتماماً به، وكان الهدف من ذلك نشر المذهب السني ومن هذه المدارس:

١ - المدرسة الناصرية.

٢ - المدرسة الصلاحية.

٣ - المدرسة السيوفية وكان يدرس بها مذهب الإمام أبي حنيفة.

٤ - مدرسة الملك الصالح نجم الدين أيوب " وتتكون من جزين رئيسيين يفصلهما ممر وتعلو المدخل مئذنة، كما أن كل جزء يتكون من إيوانين متقابلين بينهما فناء وملحق بالمدرسة ضريح بجوار الإيوان الغربي، وتعلوه قبة من الطوب وحوائط الضريح من الحجر، وعند تحول القبة من المربع إلي الدائرة استخدمت فيها ثلاثة صفوف من المقرنصات، كما تم تكسية جدرانه من الداخل بالرخام الملون^(١).

الأساليب والخصائص الفنية للطراز الأيوبي :

تعتبر واجهة مدخل مدرسة الصالح نجم الدين أيوب نموذجاً معمارياً يجمع الخصائص الفنية التي تميز بها العصر الأيوبي وظهرت في جميع منتجاته فهي تشمل أعلي باب الدخول صف من الصنجات المزرة في خط مستقيم تعلوها صف آخر من الصنجات المزرة تأخذ شكلاً منحنيّاً قليلاً فيحدث إيقاعاً مع الصف الذي قبله تعلوه شريط كتابي ممتد بين إفريزين يلتف حول المبني تعلوه حنية معقودة بداخلها تصميمات كتابية بارزة تعتبر بدايات ظهور خط النسخ كعنصر جمالي في العصر الأيوبي، كما تحيط بها حنايا معقودة بتصميمات محارية بأحجام وأشكال متنوعة علي جانبيها المقرنصات المنتظمة في صفوف فوق بعضها داخل إطار هندسي مستطيل.

(١) كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية في مصر، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ٣٣.

وواجهة المدخل في مجملها تمثل قمة الدقة والمهارة والتمكن من النحت البارز
والغائر علي الحجر.

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر المغربي في الأندلس :

(٤٢٥ - ٨٩٧ هـ) (١٠٣١ - ١٤٩٢ م) :

تأسست في الأندلس عدة مدن حكموها ملوك الطوائف ثم تبعها حكام من البربر
من أصل مغربي سمو (المرابطين) وكان ذلك سبباً في اتحاد المغرب والأندلس تحت
حكم المرابطين الذين كان مركز ملكهم في المغرب.

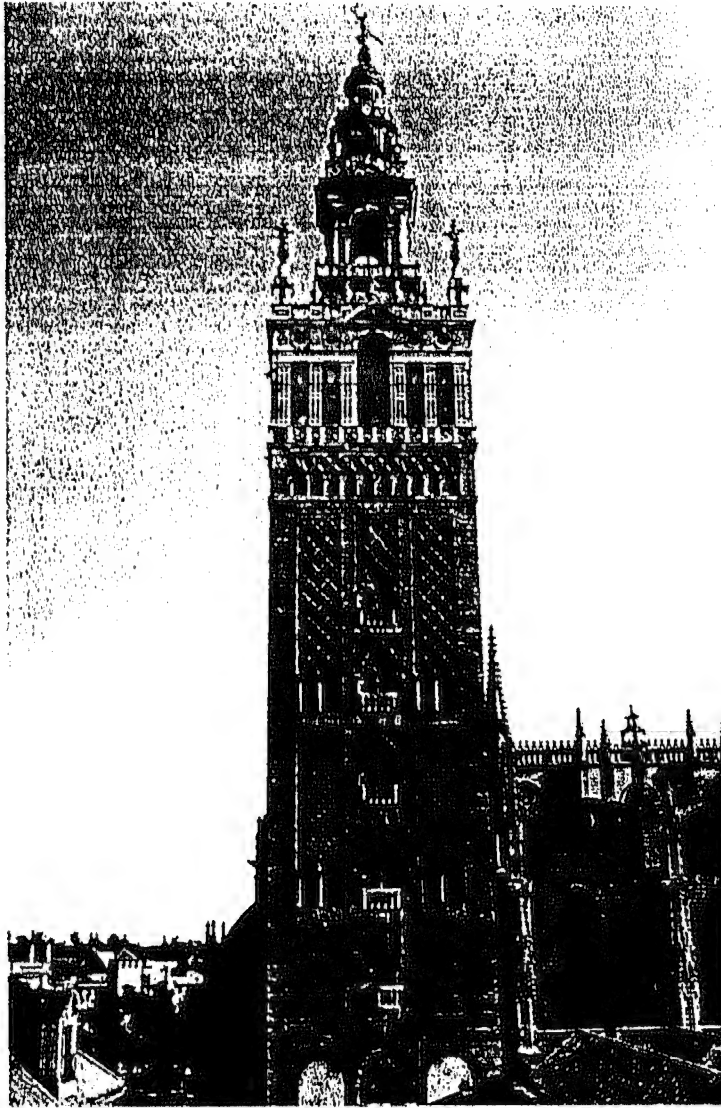
ثم خلف المرابطين الموحدون الذين كان مركز حكمهم ساحل شمال إفريقيا أيضاً
وكان حكمهم للأندلس من خلال الولاة والحكام التابعين لهم من مراكش.

وشيثاً فشيئاً بدأت تتسرب المدن الأندلسية من السيادة المغربية بدءاً بسرقسطة، ثم
قرطبة، ثم مرسية، ثم أشبيلية بينما تمكنت (غرناطة) من الصمود تحت حكم بني نصر،
ومن المعروف أن غرناطة دخلت الإسلام في عهد (موسي بن نصير) عام ٩٥ هـ -
٧١٤ هـ وفي عام ١٤٩٢ م خرج منها المسلمون ولم يخرج منها الإسلام حتي الآن ولن
يخرج.

العمارة في العصر المغربي الأندلسي :

ازدهرت العمارة في ذلك العصر ازدهاراً كبيراً وتميزت بامتزاج الأساليب الفنية
المغربية السائدة في مراكش وتونس مع الأساليب الفنية في الأندلس، ومن أهم المساجد
التي عكست هذا المزج " مسجد طليطلة " و " المسجد الجامع بالمريّة " الذي تحول إلي
كنيسة " سان جوان " فيما بعد ومساجد بلنسية ومرسية " و " مسجد إشبيلية " الجامع
و "مسجد البيازين " و "مسجد التائبين " .

ومن العناصر المعمارية التي تشابهت وجمعت ما بين عمارة الأندلس وعمارة
المغرب المئذنة ذات البدن المكعب الممتد لأعلي والتي كانت تشيد من الطوب الأحمر
(الطين المحروق)، وتعلوها شرفات تقل حجماً كلما ارتفعت لأعلى.



شكل (٣٢)

منذنة جامع إشبيلية تمتد منطلقة في السماء تعلو كل مباني المدينة وتعلن هويتها الإسلامية ،
وتتحدى كل محاولات طمس أصولها الحضارية حتى إضافة الجرس فوق قممتها.

وتشابهت الأساليب الفنية والعناصر المعمارية للمساجد مع نفس العناصر والأساليب في مساجد الكتبية في مراكش وجامع المنصورة، وجامع حسن في الرباط فظهرت عقود المقرنصات المتدلية كتصميمات معمارية جمالية علي الجدران وكحلول معمارية تحمل الأسقف والجدران، وتشابهت الأساليب الفنية بشكل متوحد في كلا الطرازين. حتي أن بعض الباحثين يعتقد " أن مئذنة مسجد إشبيلية المعروفة (بالجيرالدا)، ومئذنة جامع كتبية، ومئذنة جامع حسن من تصميم مهندس واحد اسمه " جيفير أو جعفر " من أشبيلية" (١) وذلك بالرغم من أن كتب التاريخ قد أغفلت اسمه.

مئذنة جامع إشبيلية :

تستمد جمالها من سموها ورفعتها التي تعكس التميز والجمال والفرادة ورقبها وشموخها أعلي من كل الأشجار العالية والمباني المجاورة، ترتفع أمام الكاتدرائية الشهيرة هناك لتعلن من خلال علوها الشاهق الذي لم يبلغه أي مبني في المدينة بأكملها (٧٤ مترًا و٢٧ سم) تعلن انطلاقها في غمار السماء كما تعلن تحدياً جمالياً وفنياً لأي محاولة لطمس أصولها الحضارية .

" وعلي الرغم من أن المصادر المتخصصة في تاريخ مئذنة جامع إشبيلية تذهب إلي أنها كانت الأولى من نوعها، فإن (كارل بروكلمان) يدفع برأي مؤداه أن المئذنة كانت علي غرار المئذنة التي شيدها عبد الرحمن الثالث عام ٩٥١ م لجامع قرطبة والأغرب من هذا ما ذهبت إليه نادية شعبان حين قالت بأن المئذنة كانت في الأساس برجاً بناه العرب لرصد النجوم" (٢).

إلا أن هناك رأياً صائباً قاطعاً يقطع الشك باليقين وهو رأي مؤرخ كان معاصراً حينذاك وهو ابن صاحب الصلاة في كتابه " المن بالإمامة " " وهو شاهد عيان يكشف النقاب عن المهندس العربي الكبير الذي أغفلت ذكره كتب التاريخ الأسباني الحديث وهو "المهندس أحمد بن باسة " وكان مقيماً في إشبيلية ومنها توجه إلي جبل طارق عام ٥٥٥هـ ثم إلي قرطبة، وينسب إليه تنظيم وتشييد القلاع والقصور وبيوت جبل طارق

(1) Carel J. Dury: Art of Islam, New York, 1970, P. 128.

(٢) عبد العاطي محمد الورفلي: أوراق أندلسية، مرجع سابق، ص ٣٨.

وبعدها بسنتين نجده في قرطبة يقوم بأعمال هامة في تجديد المدينة، وفي عام ١١٧١م قام بتشيد البحيرة، ومنذ ذلك الوقت ظل في إشبيلية يصمم ويتدبر أعمال مشروع الجامع الكبير وفي عام ١١٨٥م ضاعت أخباره في الوقت الذي كان يشيد المئذنة في أولي مراحلها^(١).

وتظل مئذنة جامع إشبيلية الذي تحول بالفعل إلى كنيسة، تظل منارة عجيبة المعمار والإبداع يفصح إبداعها ومعمارها عن أصولها التاريخية الإسلامية وبنائها العربي حتي وإن إضيف إليها في قمتها قبة الأجراس من خلال المهندس " فرناند رويت " الذي قام بتجديدها ، وحتى إن تحول مسجدنا إلى كندرائية فإن الفن الإسلامي عامة يفصح عن أصوله التي يصعب طمسها أو تغيير معالمها، فحتي إن تغير الشكل فإن المضمون باق وثابت . وحتى إن تحول المكان فإن الزمان لا يختزل ولا يتحول. وحتى إن تغير اسمها من مئذنة مسجد إشبيلية إلى (الجيرالد) وهو الاسم الذي أطلقه عليها (سير فانتس) كاتب رواية دون كيشوت وانتشر بعد ذلك في كل كتب التاريخ.

فسيظل اسمها في ضمير وجدان الأمة الإسلامية مئذنة مسجد إشبيلية وسيظل يؤكد بقاء هذا الاسم واستمراره انتماءها للفن الإسلامي منذ ثمانمائة عام وانتمائها لحقبة زمنية مزدهرة لا يمكن أن تمحي من ضمير التاريخ إن كان للتاريخ ضمير.

قصر الحمراء في غرناطة :

تجلي البراعة الإبداعية والرؤية الجمالية الخارقة الأصلية التي تبلورت في عهد بني نصر وبلغت قمة الإعجاز البياني المعماري إن جاز التعبير وإن جاز وصف العمارة بأنها فاتنة، رقيقة، ههافة، دقيقة الجمال، فائقة الروعة كلما اقتربت منها ومن أحد تفاصيلها بهرك حسناتها وجمالها.

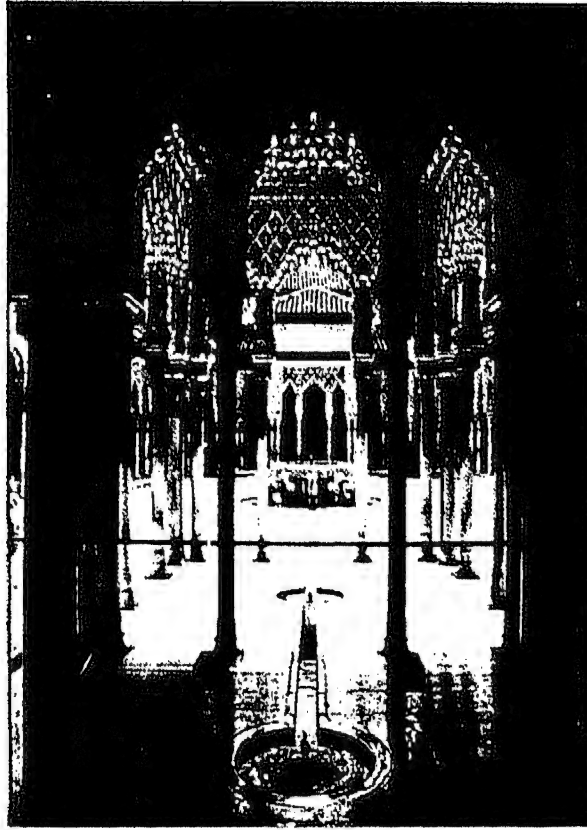
يتكون قصر الحمراء في غرناطة من ثلاث مجموعات من المعمار يتوسط كل منها بهو يذكر بالصحن المكشوف وسط المسجد ويتخلل عمارتها القنوات والبرك والنوافير التي تعلوها الجنان والأشجار والنباتات والرياحين، وكل عمارة الحمراء جميلة بل فائقة الجمال وأجمل ما فيها بهو الرياح، وأروع قاعاته (قاعة الشقيقتين) الملحقة

(١) المرجع السابق، ص ٣٨.



شكل (٣٣)

قصر الحمراء في غرناطة



شكل (٣٤)

قصر الحمراء في غرناطة، ساحة الأسود تتميز بالصحن
المكشوف الذى تتخلله البرك والنوافير.

بالحديقة الوارفة وكان منشعبها كانوا يتطلعون إلى الجنة. والمرادف من كلمة جنة هي
تصغير لكلمة جنة تذكر (بجنان العريف) الملحقة بقصر الحمراء.

يدمى قلبك من الألم عندما تتذكر أن هذه العمارة البديعة التكوين والتشكيل عربية
أصيلة حرة سبأها التاريخ أخذها رهينة، بعد أن غادرها أهلها استيقظت فجأة تحيا في
موطن غير موطنها بين أناس غير الناس وفي زمان غير الزمان فجر يوم ١٤٩٢/١/٢ م
(يوم تسليم مفاتيحها).

لا يدرك أصالتها إلا من شيدوها وأقاموها وشيدوا علي جدرانها معالم الجمال
ونحتوا علي أسطحه قيماً منحوتة تلاحق العين علي الأسطح والجدران لتعكس المعنى
والمحتوي والمضمون الكامن في قلب الإنسان المؤمن حينما تتحول العقيدة الخالدة إلي
جمال أصيل ، ويتحول الإيمان إلي إبداع، وتتحول هذه العبارة " ولا غالب إلا الله " شعار
بنى الأحمر إلي وحدة تصميم ينظمها الفنان في مصفوفات أفقية ورأسية علي الجدران،
لتنتج له تكوينات جمالية تعلو الطنافس والصناديق كما تعلو مقابض السيوف تحوطها
تصميمات نباتية وهندسية تبرزها وتتبادل معها الشكل والأرضية لتؤكداه، وكان الفنان
المسلم من خلال تكراره لتلك العبارة علي كافة المصنوعات وعلي كل الحوائط في
الحمراء يؤكد إيمانه بها كحقيقة ويؤكد عبادته لله الواحد من خلال الفن، وكأنه يعبد الله
جمالياً.

ومن خلال مقارنة جمالية سريعة بين أنواع من الجمال المعماري بين الحمراء
ومسجد السلطان حسن ومسجد قرطبة ، نجد أن الجمال في مسجد السلطان حسن يتحقق
من خلال الجلال الذي يمتد رأسياً مع الحوائط العملاقة وكأنها صروح معمارية شامخة ،
أما مسجد قرطبة فيمتد جلاله أفقياً مع مصفوفات الأعمدة التي تأخذ البصر إلي اللانهاية ،
عندما تدخل مسجد السلطان حسن تشعر بالرهبة والجلال يغمر قلبك وعقلك ، بينما تقف
الحمراء رقيقة رقيقة ههافة فائقة الحسن ، تشعر بالركة والجمال يغشى روحك ونفسك
وقلبك فهي تلتف بعباءات الجمال، وتدني عليها من جلايب الإبداع والركة والدعة
والسكون لتخفي فتنها المعمارية بغلالة تأبي إلا أن تفصح عن فتنة خلاصة تبهرك وتستولي
علي وجدانك، وتأخذك علي القرب رقتها ويبهرك جمالها علي البعد.

تلتقي فيها بجمال إبداعي معماري إسلامي ذو مذاق خاص يستهويني دائماً أن أسميها معجزة الجمال ذات العمارة النادرة الباهرة يسميها الناس في إسبانيا " قلعة الحمراء" وبعض الكتب التاريخية تطلق عليها حصن الحمراء، وأشعر دائماً أن هذه الأوصاف لا تنطبق عليها فهي أرق وأدق وأجمل من أن يطلق عليها حصن أو قلعة إلا إذا كانت حصناً للجمال وإبداعه وقلعة للإبهار والدقة المعمارية.

وربما جاءت هذه التسمية (قلعة وحصن) لأن هناك سوراً عاليًا يحوطها، والذي تعرض لقصف مدفعي أثناء وجود الفرنسيين في إسبانيا، وربما لأنها مشيدة فوق ربوة عالية تشرف على غرناطة مدينة التاريخ الزاهر من عل لتشهد زمانا غير الزمان وأناسا غير بناؤوها وأهلوها.

يقول عبد العاطي الورفلي عند انتهاء زيارته للحمراء: " وما إن حلت لحظات الغروب حتي انطلقت في الأرجاء من الكنيسة المضافة إلي الحمراء الموسيقي والترانيم الكاثوليكية.. إنه تأكيد للغروب الحسي، غادرنا الحمراء سيراً علي الأقدام وتلاشى صوت الأناشيد الكنسية أمام أصوات الطيور العائدة إلي أوكارها وخيرير المياه المنبعث من القنوات والمساقط التي تخترق الحمراء وغاباتها الكثيفة" (١).

وأخيراً فإن النهاية تعقبها بداية وبدايات، والغروب يعقبه شروق وإشراقات، وهذا من سنن الكون وخصائصه لحسن الحظ.

الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر المملوكي :

يعتبر العصر المملوكي من أزهي العصور الإسلامية في تاريخ الفن، ورغم الحروب التي خاضها المماليك ورغم الصراعات علي السلطة في هذا العصر إلا أن الفن قد ازدهر وتطور وتبلورت أساليب فنية إبداعية في كافة الفنون، من العمارة إلي التصميمات المعمارية المنحوتة في الحجر والجص، إلي الخزف، إلي المعدن والتصميمات الموهبة بالمينا.

(١) عبد العاطي الورفلي: مرجع سابق، ص ٢٦٢.

إلا أن العمارة تعتبر من أزهاها وأبهاها وأفخمها وأكثرها قيمةً فنية، وقيمةً جمالية علي حد سواء.

وربما كان مرد ذلك إلي أن العمارة الإسلامية بوجه عام تحمل مضامين فكرية عقيدية ترتبط بالإسلام كعقيدة فترتفع بذلك عن السياسات والصراعات المادية وبالتالي تتفصل عنها فلا يكون لها تأثير يذكر بل علي العكس فبرغم تعاقب الملوك السريع في السلاطة وبرغم اختلاف وجهات النظر السياسية إلا أن الملك الجديد لا يلغي أو يمحو الأعمال التي تحمل اسم ملك سابق، بل علي العكس إذا كان هذا البناء المعماري يحتاج إلي التجديد أو الترميم أو الإضافة ربما قام الملك الجديد بذلك وهذا ما حدث بالفعل في أكثر المواقع الأثرية، وربما يرجع ذلك إلي أن الهدف من ذلك أكبر بكثير من مجرد ترميم أو تجديد أثر معماري مثلاً، بل يكمن الهدف في أن الجميع ملوكاً ورعايا يعملون في إطار وحدة الهدف الشامل الأكبر والأوسع والأعم المتصل بالعقيدة اتصالاً وثيقاً **[فإن المساجد لله]** فمن هذا المبدأ الأساسي والمحوري كان المنطلق .

وبالرغم من أن الممالك كانوا رقيقاً ^{بياعين ويشترون} ويربون ويدربون علي فنون القتال، ورغم جنسياتهم المتنوعة ورغم هذا التنوع العرقي إلا أن الولاء كان للهدف الإسلامي الأكبر حيث تتلاشي كل الفروق وكل الصراعات ويصبح الجميع وحدة واحدة رهن الإشارة وتلبية النداء أمام الحروب الصليبية مثلاً، ويصبح الجميع وحدة واحدة بأسلة تحقق انتصارات تاريخية علي المغول في عين جالوت وتكمن هنا (الوحدة) من خلال العنصر القوقازي والشركسي والتركستاني والآسيوي والتركمانى يتوحد كل هذا التنوع إعلاء لهدف عقيدي واحد وإعلاء لكلمة الله .

العمارة في العصر المملوكي :

ازدهرت وكثرت النماذج المعمارية في العصر المملوكي والتي ما تزال قائمة حتي الآن تشهد بضخامة وفخامة وجلال العمارة، كما تشهد بقوة الإيمان وتمكنه من القلوب والأرواح وحضور الجمال بسطوته وقوته الفنية وفاعليته الإبداعية وباختيار أحد النماذج في العصر المملوكي علي سبيل المثال وليس الحصر وهو:

١ - مسجد ومدرسة السلطان الناصر حسن بن محمد بن قلاوون :

بني هذا المسجد (٧٥٧ - ٧٦٤هـ) (١٣٥٦ - ١٣٦٢م) غرب قلعة الجبل التي بناها صلاح الدين الأيوبي، ويمتاز مسجد السلطان حسن بمدخل ضخم جداً من حيث الارتفاع الصرحي الشاهق الذي يوحى بالرهبة والرسوخ والاتزان والذي يبلغ أكثر من سبعة وثلاثين متراً.

وداخل المسجد صمم الطراز ذو الصحن المكشوف المحاط بأربعة أروقة أكبرها رواق القبلة الذي تعلوه القبة المرتكزة على صفوف المقرنصات ، كما يتميز رواق القبلة بوجود المحراب الرخامي المتميز بألوانه، ذو الحنيتين المتداخلتين والمزينتين بالصنجات المزرة ذات اللونين البرتقالي والأبيض المتبادلة الألوان والمحراب يكتنفه عمودان في كلا الجانبين ومسقطه نصف دائري وأعلى باطن المحراب مكسو بالرخام الأحمر بزخارف هندسية تمثل القطاع نصف الدائري العلوي الذي يمثل طاقة المحراب ويعلو المحراب شريط كتابي لآيات من سورة الفتح بالخط الكوفي محفورة في الجص ممتدة حول الإيوان الشرقي.

وأربعة الإيوانات المحيطة بالصحن قد صممت لتستخدم أصلاً كمدرسة لتدريس المذاهب الأربعة حيث أوقف عليها السلطان حسن النفقات الخاصة وكان يؤمها الشيوخ الأساتذة الذين يتولون التدريس بها.

مدخل مسجد ومدرسة السلطان حسن :

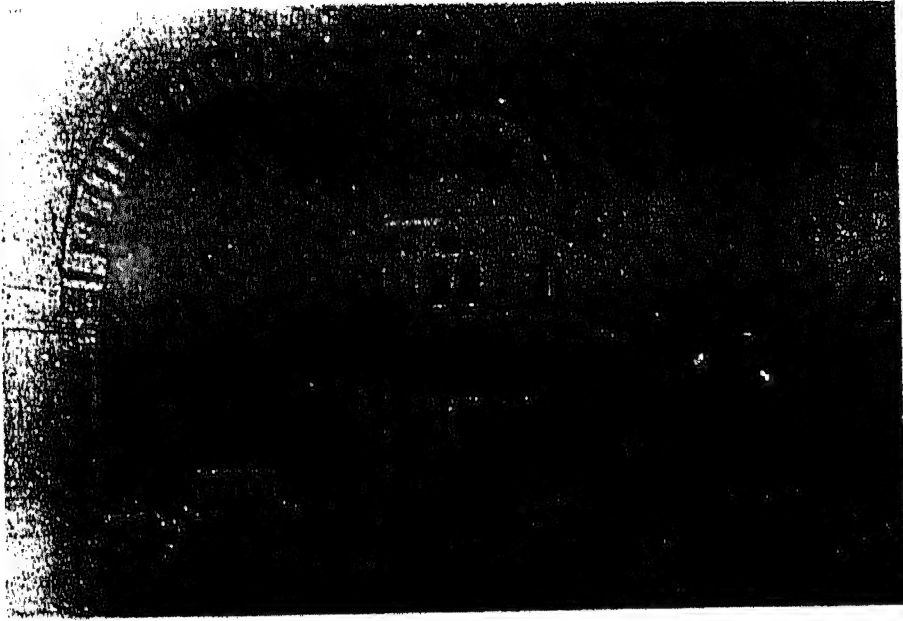
يتميز مدخل مسجد السلطان بالفخامة والضخامة والجمال والجلال والمسجد مع المدخل يعتبران كتلة صرحية معمارية مبدعة قائمة في الفراغ المحيط، توجد علاقة جمالية متصلة بالسماء من خلال القبة والمآذن كعناصر معمارية ، ومن خلال الإيمان الطائفي الذي ملأ قلب المعمارى المسلم الذي أبدعه ووضع تصميماته، والذي تنطق به أحجار هذا البناء المنقوشة والمزخرفة والمحفورة.

والمدخل عندما يقف الإنسان بداخله يستشعر الرحابة والاتساع والسمو والعلو خاصة عندما ينظر الإنسان لأعلى حيث الحنية الكبيرة المرتفعة التي تنتهي بزخارف المقرنصات المنظمة إيقاعياً بشكل شبه إشعاعي. تنقل العين وتمهد إلي الزخارف الهندسية



شكل (٣٥)

مدخل مسجد ومدرسة السلطان حسن يتميز بالصرحية والفخامة والجلال . عندما تتأمله تشعر بطاقات روحية تغمر وجدانك، ورهبة ممتعة ناشئة عن جلال العمارة.



شكل (٣٦)

صحن مسجد السلطان حسن من الداخل رسمه الفنان المستشرق دافيد روبرتس
بأسلوب الحفر على الزنك (الليثوجراف).

المنقوشة علي الحجر بقدره إبداعية فائقة ونظام إيقاعي من خلال التقسيم التكويني الأصلي الذي قامت عليه الزخارف والذي يستقطب النظر من أدني إلي أعلي في علاقة ممتدة لا تنتهي.

وعلي السطح الخارجي للمدخل يمتد شريطان زخرفيان محفوران في الحجر يمتدان علي جانبي المدخل من شأنهما إحداث بؤرة مركزية علي حنية المدخل من الخارج، وإحداث تحديد للمدخل من الخارج.

وإذا انتقلنا إلي الجانب الآخر من البناء في الواجهات الخارجية نجد المعماري قد قام بحل وظيفي وحل جمالي في نفس الوقت حيث أنه لم يشأ أن يترك المساحة الخارجية للمبنى صماء خالية من النوافذ فقام بعمل النوافذ كجانب وظيفي في البناء بأشكال مستطيلة رشيقة ووضعها بالتبادل مع فجوات مستطيلة مصمتة أقل حجماً مرتبة في صفوف من أسفل البناء لأعلاه، من شأنها إحداث إيقاع جمالي يخفف من شدة الصرحية والصلابة للحائط أعلي السطح الخارجي لكتلة البناء، كما توجي باستمرار الارتفاع لأعلى .

كما تؤكد الارتفاع الشاهق للبناء من خلال تنظيمها في خطوط رأسية متكررة والمبني في مجمله يعتبر صرحاً معمارياً يحتوي علي قوي روحية عميقة جداً يستشعرها أي مؤمن خاصة في صلاة الجمعة حيث يمتلئ المسجد بالمصلين داخل الأواوين الأربعة وداخل الممرات المؤدية للصحن مما يمل النفس بإحساس جيش بجمال الإيمان والوحدة .

ونفس هذا الإحساس تشعر به عندما تنتفضي الصلاة ويتنشر الناس في الأرض ويملاً الأجانب السائحين جنبات المسجد وقد اكتشفت أن هذا الإحساس لا أشعر به وحدي فقد صرح به أحد السياح الذي كان يصور جوانب المسجد بكاميرا فيديو ويقول إن هناك طاقات روحية لا يستطيع تفسيرها استولت علي وجدانه منذ دلف إلي المدخل وكيف لا وهو بيت من بيوت الله يحمل عبق الإيمان كما يحمل عبق التاريخ ، والتحليل الجمالي للبناء يحتاج إلي مجلدات لا يتسع المجال لها.

وأخيراً تؤكد ذلك رؤية المقريري للمسجد حيث يذكر: " ... فلا يعرف في بلاد الإسلام معبد من معابد المسلمين يحاكي هذا الجامع قامت العمارة فيه ثلاث سنوات لا تبطل يوماً واحداً.. في هذا الجامع عجائب من البنين منها أن طول إيوان كسري خمسة

وستون ذراعاً، ويقال إنه أكبر من إيوان كسري الذي بالمدائن في العراق بخمسة أذرع، ومنها القبة العظيمة التي لم يبن بديار مصر والشام والعراق والمغرب واليمن مثلاً، ومنها المنبر الرخامي الذي لا نظير له، ومنها البوابة العظيمة، ومنها المدارس الأربعة التي بدرقاعة الجامع^(١).

وعند الحديث عن العصر المملوكي وعمارته لا يتسع المجال لذكر الكم الهائل من الحضور الجمالي الممتد عبر الزمان والمكان في صياغات معمارية متصلة بأبعاد روحية بعيدة المدى تتجسد وتتشكل في صروح ملموسة مرئية تمثل مساجد ومدارس وبيمارستانات وأسبلة وخانقاوات وتكايا وأربطة... علي سبيل المثال وليس الحصر مسجد ومدرسة وضريح وبيمارستان قلاوون بشارع المعز لدين الله بالقاهرة. مسجد الناصر محمد بن قلاوون. بالقلعة، جامع الظاهر بيبرس بميدان الظاهر، مسجد سلار وسنجر الجاولي فيما بين السيدة زينب والقلعة، خانقاه بيبرس الجاشنكير بشارع الجمالية، مسجد طنبحا المارداني بالدرب الأحمر، مدرسة وخانقاه السلطان برقوق بالنحاسيين، ضريح وخانقاه برقوق وفرج بن برقوق بمقابر المماليك، خانقاه الأشرف برسبائي بالقرافة الشرقية، مساجد قايتباي العديدة جداً في أنحاء القاهرة والإسكندرية، قلعة قايتباي بالإسكندرية، مسجد السلطان الغوري بشاع المعز بالغورية، وكالة الغوري التي تضم وكالة وحمام عام، ومنزل، ومقعد، وسبيل ماء، وكتاب ومدرسة، وتقع في نهاية شارع الغورية عند تقاطعه مع شارع الأزهر... هذا خلاف أضرحة ومقابر المماليك ذات القباب المملوكية الفريدة التصاميم المتنوعة والمتوحدة في آن معاً علي سبيل المثال قبة ضريح برسبائي، قبة ضريح جاني بك، قبة ضريح سنقر السعدى.

ومثلما تحقق الثراء والتدفق الإبداعي في العمارة المملوكية تحقق أيضاً في كافة أنواع الفنون :

١ - التصميمات المصاحبة للعمارة.

٢ - الحفر والنحت والتطعيم علي الخشب.

(١) تقي الدين المقرئ : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ، مرجع سابق، الجزء الثاني،

- ٣ - تكفيت وترصيع المعادن وحفرها وزخرفتها.
- ٤ - صناعة الخزف والفخار وزخرفته ورسومه وتقنياته.
- ٥ - صناعة الزجاج المموه بالمينا.
- ٦ - صناعة النسيج والسجاد.
- ٧ - صناعة التجليد والتذهيب وزخرفة المخطوطات.

١ - التصميمات المصاحبة للعمارة :

التي انتشرت انتشاراً واسعاً في عهد المماليك وأشهرها تصميمات المقرنصات المنحوتة في الحجر والتي كانت تعلو المداخل وتعلو جدران المساجد من الخارج، كما كان يستخدمها المعماري كحل جمالي للانتقال من قمة البناء المربعة إلي القبة المستديرة من الداخل بتدرج زخرفي يصل ما بين المربع والدائرة بدون إحداث فصل أو قطع بين العنصرين المعماريين.

كما تمثلت التصميمات المصاحبة للعمارة في الأشرطة الكتابية المحفورة في الجص والمضفرة مع زخارف نباتية تكون مهمتها ربط البناء في وحدة كلية واحدة حيث تمتد حول الحوائط أو النوافذ وتكون منفذة إما بالحفر البارز والغاير أو الحفر المفرغ، كما هو الحال في مدرسة ومسجد سلار وسنجر الجاولي التي تعد نموذجاً للرخام المفرغ.

كما استخدمت زخارف تصميمات الرخام في تزيين وزخرفة المحاريب من خلال عناصر (الصنجات المزررة - التصميمات النجمية - الأشرطة الرخامية الهندسية) مثل محراب السلطان حسن ومحراب جامع قنصوة الغوري - كما استخدم الرخام أيضاً في تغطية الأرضيات بتكوينات هندسية باستخدام ألوان الرخام في إحداث علاقات بين الشكل والأرضية.

٢ - حفر ونحت وتطعيم الخشب :

تطور حفر ونحت وتطعيم الخشب المملوكي من خلال حشوات للأشكال النجمية الهندسية التي تطورت واتخذت أبعاداً وأشكالاً متعددة في العصر المملوكي واشتهرت باسم الأطباق النجمية، واستخدمت في زخرفة الأبواب الخشبية والمنابر وكراسي المصاحف مع

وجود أشكال أخرى دقيقة من الزخارف النباتية في توليف زخرفي بديع بين الخصائص الهندسية الحادة للأطباق النجمية والخصائص الرقيقة اللينة للزخارف النباتية.

كما استخدم الفنان المملوكي تقنية جديدة في زخرفة الأسطح الخشبية وهي "التطعيم" بمعنى إدخال أجزاء صغيرة أو كبيرة أو أشرطة أو قطع هندسية... من ألوان مختلفة، وخامات مختلفة من قطع العظم والعاج أو أنواع الأخشاب الأخرى الملونة بألوان مختلفة أو قطع من الأبنوس أو الأصداغ مع الخشب لإحداث ديبذة جمالية وإيقاع بصري من خلال تنوع الأشكال والألوان، وسواء تم ذلك على السطح في مستوي واحد أو تم في أكثر من مستوي لإحداث بروز على السطح.

كما تطورت أيضاً الزخارف الخشبية التي قوامها قطع صغيرة جداً من الخشب المخروط لتركب مع بعضها البعض من خلال تقنية التعاشيق، لتستخدم كنوافذ مفرغة وستائر خشبية تفصل بين أماكن الحريم وخارج المنزل مثلاً، وهي ما عرفت فيما بعد باسم المشربيات واستخدمت في الشبائيك .

٣ - تكفيت وتروصيم المعادن وحفرها :

والمقصود بالتكفيت هو إضافة عناصر معدنية زخرفية من نفس نوع المعدن بلون مختلف (كالنحاس الأصفر والأحمر) أو من نوع آخر مختلف من المعادن كالفضة مثلاً وذلك لإيجاد علاقة زخرفية بين الشكل الزخرفي أو الكتابي والأرضية التي تمثل الإناء المعدني أو الإبريق أو الصينية، ومن شأن ذلك إحداث سيادة وبروز للشكل المطلوب كتابته أو زخرفته.

كما استخدم النحاس المفرغ بزخارف هندسية ونباتية في تغطية الأبواب في المساجد كعناصر زخرفية معدنية منفذة على الخشب في إحداث توليف للخامات المختلفة. كما أبدع المماليك في صنع الأسلحة من المعدن وتكفيتها بالفضة والمعادن الأخرى كالبرونز والنحاس والحديد...

كما استخدمت أيضاً المعادن المنقوشة والمفرغة والمكفّنة في صنع الثريات والمسارج التي توضع في المساجد والتي تستعمل في الاستخدام اليومي حيث ظهرت بها أشرطة كتابية بالخط النسخ منفذة بمهارة بالغة.

٤ - صناعة الخزف والفخار وزخرفته ورسومه وتقنياته :

اشتهرت دمشق والقاهرة بصناعة الخزف وازدهر الخزف المرسوم بزخارف نباتية وحيوانية من صناعة دمشق خاصة تقنية البريق المعدني الذي تطور تطوراً كبيراً في دمشق، ويتشابه الخزف المملوكي في مصر مع نظيره في الشام من حيث التقنيات والرسوم حيث يتميز برسوم نباتية بألوان فاتحة تتوسطها وحدة حيوانية زخرفية علي أرضية سوداء داكنة ثم يطبق فوقها الطلاء الزجاجي.

وفي مصر استخدمت الطينة الحمراء الخشنة في إنتاج أوانه بنية أو حمراء مغطاة بالبطانة البيضاء تحت الطلاء الزجاجي المصفر أو المخضر ومنفذ الزخارف عليها بطريقة المحزوز والمحفور حيث يظهر من خلال الحفر الزخرفي علي سطح الإناء لون جدار الإناء الأصلي.

وقد كانت تستخدم في الزخارف علي الخزف الأساليب الخطية التي كانت سائدة في العصر المملوكي مثل استخدام خط النسخ في تكوينات خطية زخرفية واستخدام الزخارف النباتية والزخارف الهندسية في إنتاج أشكال زخرفية في أرضية الإناء، كما استخدمت (رنوك) (*) الممالك علي الأواني الخزفية مثلما كانت تستخدم علي النسيج وعلي الأواني المعدنية الخاصة بأصحابها مما يدل علي أن هذه الأواني الخزفية كانت تستخدم في قصور الأمراء والفرسان وموظفي القصر من الممالك.

٥ - صناعة الزجاج المموه بالمينا :

كانت صناعة الزجاج في العصر المملوكي تصنع بهدف تزويد المساجد بالقناديل للإضاءة وقد تفنن الصانع المملوكي بأمر من السلاطين والأمراء والحكام بإنتاج قناديل مصنوعة من الزجاج المموه بالمينا والمذهب والمزخرف بكتابات وزخارف نباتية، كما استخدمت الرنوك أيضاً داخل الجوامت الدائرية في تزيين وزخرفة الزجاج مع إضافة

(*) الرنك : هو شارة ترمز إلي وظيفة صاحبها من الممالك، وتوضح رتبته ومركزه الوظيفي ومكانته ويكون عبارة عن رمز داخل ختم دائري، وقد استخدمه الفنان المسلم كعنصر جمالي في إنتاج أعماله ترمز لصاحب الرنك مثال ذلك رنك رئيس الحراس ويرمز إليه بسيفين متقاطعين - رنك الساقى ويرمز اليه بكوب من الماء . .

زخارف كتابية وزخارف نباتية وشيئا فشيئا بدأت الزخارف تنتشر وتغطي أكبر مساحة من سطح الإناء الزجاجي حتي أنه في بعض الأحيان كانت الزخارف تغطي السطح بأكمله. وقد كانت تستخدم في العناصر الكتابية الزخرفية آيات كاملة من القرآن الكريم بخط النسخ في تكوينات زخرفية بديعة خاصة تلك القناديل التي كانت تستخدم في المساجد للإضاءة.

٦ - صناعة النسيج والسجاد :

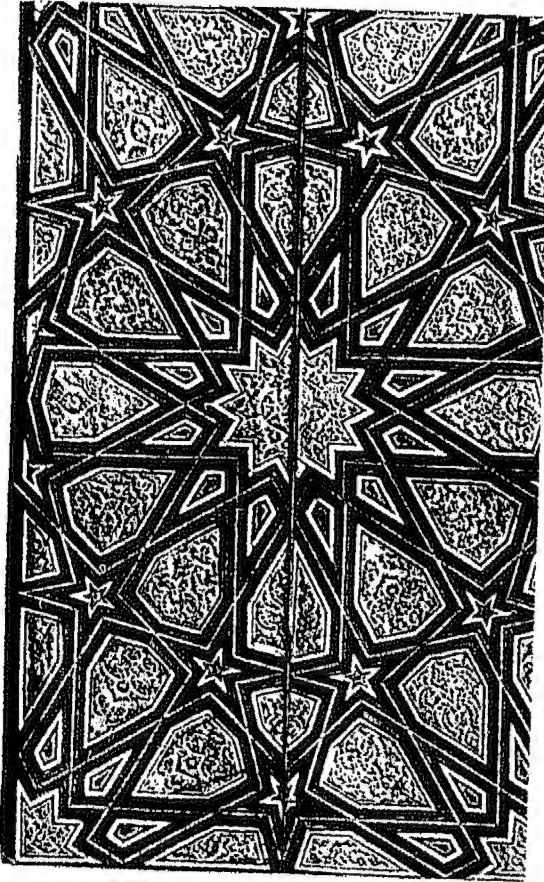
ازدهرت صناعة الحرير والديباج الموشي بالخیوط الذهبية والزخارف النباتية والزخارف الهندسية في تكوينات منسوجة ومطرزة، وقد كانت تستخدم بعض أسماء السلاطين مثل السلطان "الناصر" في تكوينات زخرفية مطرزة.

وقد اشتهرت دمشق بنوع من النسيج يسمى " الحرير المقصب " المنسوج والمطرز بالخیوط الذهبية أما مصر فقد اشتهرت " بالحرير في العصر المملوكي الموشي " المسمي بالديباج.

لقد ازدهر في مصر وسوريا علي السواء، وكان السجاد يتميز بتقسيم الأرضيات إلي مساحات زخرفية داخل أطر هندسية مقسمة لتحقيق قيم فنية كالتماثل والمركزية والتكرار... وكانت تستخدم فيها تقنية السجاد المعقود وتوجد الآن نماذج من هذه السجاجيد في أكثر المتاحف في العالم العربي والأوروبي.

٧ - صناعة التذهيب والتجليد وزخرفة المخطوطات :

اهتم الفنان المملوكي المسلم بإجادة صناعة التجليد والتذهيب حيث بدأت هذه الصناعة مع بداية الاهتمام بتجليد المصاحف وزخرفة الصفحات الأولى والأخيرة من المصحف، من خلال زخارف دقيقة هندسية ونباتية وإطر زخرفية علي شكل شرائط تضم عناوين السور، كما تطورت صناعة التجليد عن طريق الضغط علي الجلد من خلال الزخارف الهندسية والنباتية لإحداث تأثير بارز للأشكال وغانر للأرضيات مما يوحي بالدقة والفخامة والإتقان.



نماذج لتطعيم الخشب وخزف وزجاج من العصر المملوكي.

نموذج من الخزف المملوكي

قنديل من الزجاج من العصر المملوكي.

الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر العثماني

(٦٨٠ - ١١٣٤ هـ) (١٢٨١ - ١٧٣٠ م)

تنسب الدولة العثمانية إلى مؤسسها السلطان " عثمان بن طغرل " الذي ساهم في تكوين إمبراطورية تركية شاسعة تجمع بلدان العالم الإسلامي في الغرب خاصة بعد ضعف الإمبراطورية البيزنطية .

" وأصبحت (بورصة وأزنك وأدرنة) تحت حكم العثمانيين وذلك عام (٧٢٥ - ٧٦٤ هـ) (١٣٢٤ - ١٣٦٢ م) ، ثم اتسعت الدولة العثمانية جغرافياً وسياسياً خاصة بعد فتح السلطان " محمد الفاتح " القسطنطينية عاصمة الدولة البيزنطية والتي عرفت فيما بعد باسم " إسطنبول " وأصبح سليم الأول سلطاناً علي مصر وسوريا عام (٩٢٢ هـ - ١٥١٦ م) ، وبعد ذلك أصبح جنوب شرق أوروبا والعراق تحت السيادة العثمانية ^(١) .

وأصبحت الدولة العثمانية دولة الخلافة الإسلامية في العالم الإسلامي وأصبح الملوك والأمراء في كل البلدان يدينون بالولاء للسلطان العثماني الذي يعتبر رمزاً للجانب الديني والجانب السياسي معاً .

وقد للتصال الدولة العثمانية بعدة ثقافات في الشرق والغرب أن حدث تبادل ثقافي وتبادل حضاري وتأثير وتأثر فني من خلال اتصال الحضارات الذي حدث في عهد الدولة العثمانية حيث يلاحظ بعض تأثيرات فنية فارسية علي الفن التركي في صناعة الخزف والنسيج والسجاد مثلاً ، كما امتدت التأثيرات الفنية التركية إلى سائر بلدان العالم الإسلامي كالقاهرة ودمشق وبغداد والمغرب العربي ...

العمارة في الطراز العثماني :

ازدهرت حركة المعمار الإسلامي في الدولة العثمانية ازدهاراً كبيراً خاصة العمارة الدينية التي تعتبر المحور الأساسي والهام عند الحكام والسلاطين والأفراد في كل العصور الإسلامية .

(١) نعمت إسماعيل : مرجع سابق ، ص ٣٤٣ .

" فظهرت مساجد عديدة في العصر العثماني مثل جامع أولو الذي شيد في عهد مراد الأول عام (٨٠٣ هـ - ١٤٠٠ م) . جامع السليمانية في استانبول الذي شيد في عهد السلطان سليمان عام (٩٥٧ هـ - ١٥٥٠ م) جامع السليمية في أدنة الذي شيد في عهد السلطان سليم الثاني عام (٩٧٧ هـ - ٩٨٣ هـ / ١٥٦٩ - ١٥٧٥ م) وهذان المسجدان قد شيئا تحت إشراف المهندس المعماري العبقري " سنان باشا " الذي أبدع روائع معمارية كثيرة جدًا في العصر العثماني مثل جامع السلطان أحمد في استانبول الذي شيد في عهد السلطان العثماني: أحمد الأول تحت أشرف المعماري " محمد أغا " عام (١٠١٨ - ١٠٢٦ هـ) (١٦٠٩ - ١٦١٧ م) ^(١) .

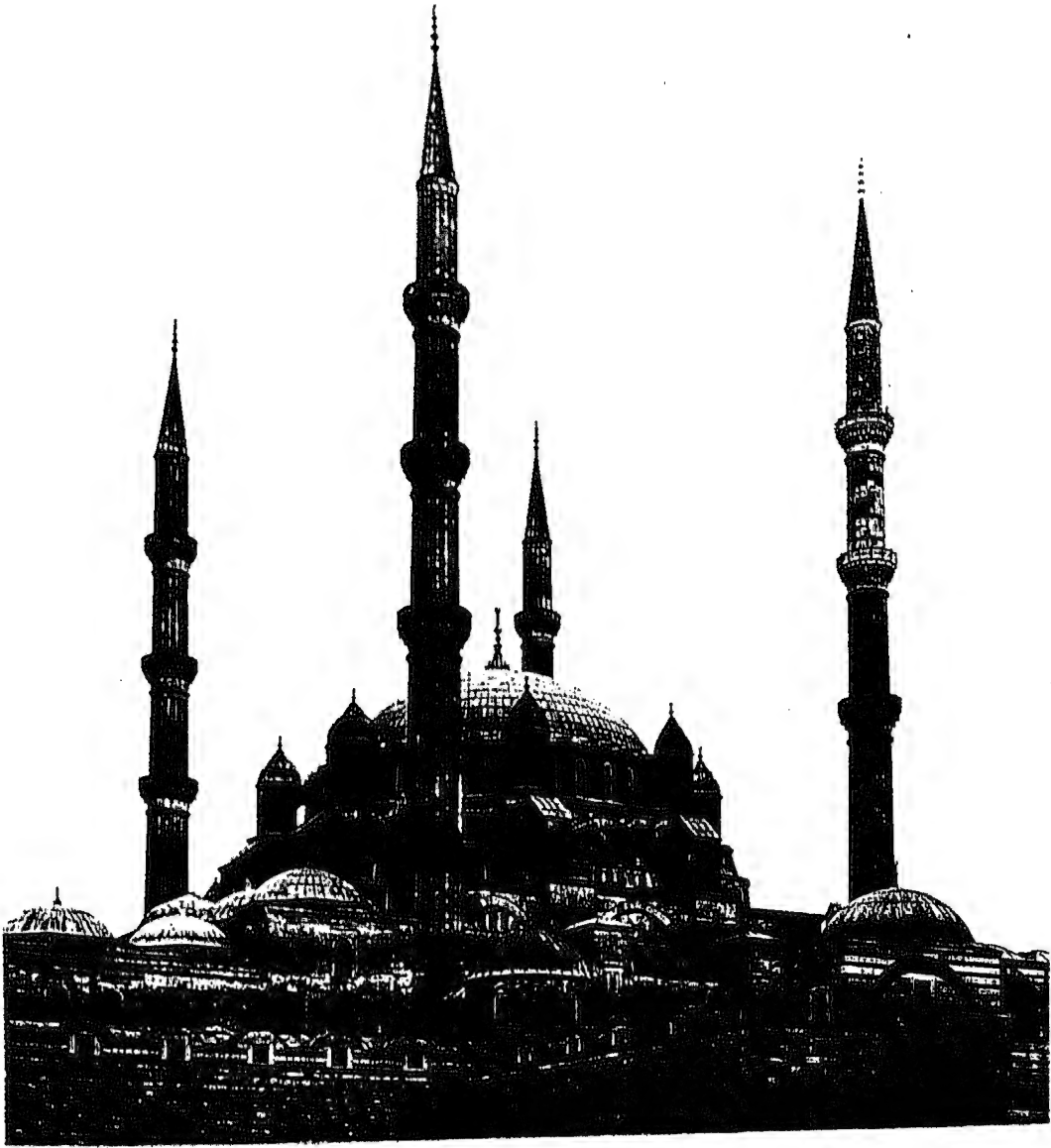
وقد اشتهرت المساجد العثمانية بطراز فريد يتميز بكثرة القباب الخارجية وتنوع أحجامها مع وجود قبة مركزية في أعلى مستوي من البناء ٤- كما تتميز العمارة العثمانية بوجود المآذن القلمية الرفيعة جدًا والدقيقة القمة والمنطقة من سطح المسجد إلي عنان السماء والتميزة برشاققتها الشديدة حول يلبث هذا الطراز العثماني أن انتقل مع التأثيرات التركية إلي بعض الأنحاء من العالم الإسلامي فنجد مثالاً له في مسجد محمد علي بالقاهرة الذي شيد أعلى قلعة الجبل عام (١٢٣٦ هـ - ١٠٨٣ م) ويتضح مدي التشابه الكبير بينه وبين مسجد السلطان أحمد في تركيا، كما نجد مثالاً آخر هو مسجد " سنان باشا " في مصر في منطقة بولاق أبو العلا الذي شيد عام (٩٧٩ هـ - ١٥٧١ م) .

وعند ذكر المآذن العثمانية الرشيقة والقباب المتعددة الأحجام . نصف الدائرية التي توجد علاقة متبادلة بين سطح البناء المعماري والفضاء العلوي من فوقه تجدر الإشارة إلي مسجد (آيا صوفيا) الذي يعتبر مثالاً صادقاً للتعبير عن الخصائص المعمارية في العصر العثماني .

الخصائص المعمارية في العصر العثماني :

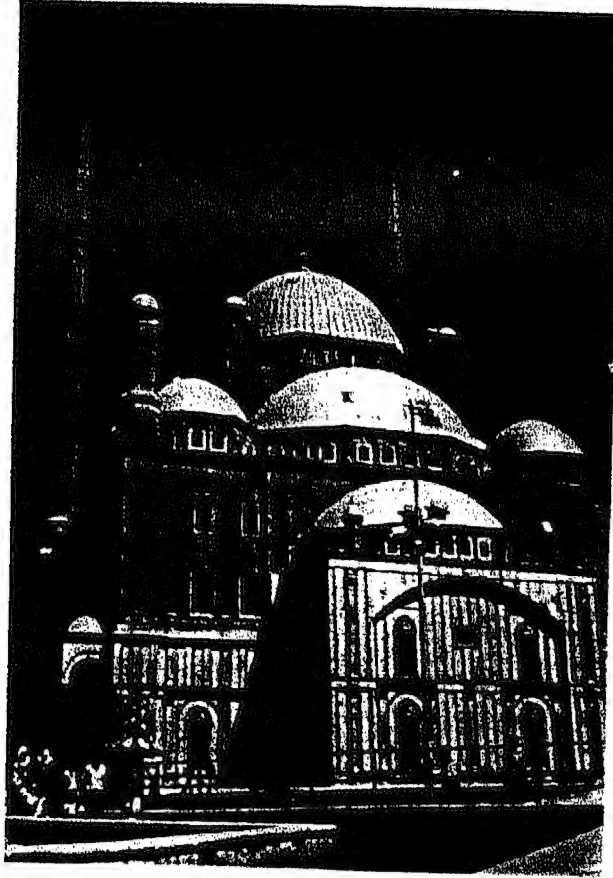
اتسمت العماثر العثمانية بالفخامة والاتساع والثراء الزخرفي من الداخل، كما اتسمت بالصرحية المعمارية ، واستخدام الكتل المعمارية المقببة والكتل المعمارية الرفيعة المنطلقة في الفضاء من الخارج .

(١) نعمت إسماعيل : مرجع سابق، ص ٣٤٤ .



شكل (٣٨)

مسجد السليمانية بتركيا. يقول بابا دوبولو مآذن مسجد السليمانية
"كانها بوصلة روحانية ترشد المسلمين لاستقبال الكعبة".



شكل (٣٩)

مسجد محمد على بالقلعة. نموذج للمساجد في العصر العثماني ذات المآذن القلمية
الرفيعة المدببة التي تشق السماء.

كما أصبحت الواجهات المعمارية أكثر صرحية وأكثر بساطة من الناحية الزخرفية (النحت البارز والغائر علي الواجهات الذي ميز العصر السجوقي في تركيا) حيث انتقل الاهتمام بالناحية الزخرفية إلي داخل المسجد من خلال البلاطات القيشاني المزخرفة بزخارف نباتية بألوان زاهية، وبلاطات السيراميك ذات الأشكال الهندسية المربعة والمستطيلة والتي تأخذ أشكال العقود نصف الدائرية، كما استخدمت في تغطية الحوائط والأعمدة وزخرفة المحاريب في أروقة القبلة في المساجد، مما يخفف الإحساس بثقل المادة أو كتلتها خاصة في الأعمدة الضخمة داخل المساجد. من خلال العناصر الزخرفية النباتية المورقة والمزهرة الممتدة والمتصلة علي الجدران والأعمدة مما يساعد علي خفة الإحساس بوظيفة الكتلة المعمارية.

صناعة الخزف والفخار وزخرفته في العصر العثماني :

ازدهرت صناعة الخزف في العصر العثماني خاصة بعد استخدامه في تغطية الحوائط والأعمدة وزخرفة الجدران والعناصر المعمارية كما استخدم أيضاً في صنع القناديل المعلقة في المساجد لأسباب الإضاءة وقد اشتمل الخزف العثماني علي مجموعات من الأطباق الخزفية والأواني والمزهريات والبلاطات الخزفية.

وقد تميز الخزف العثماني بالزخارف النباتية المنفذة من خلال تفريعات النبات المجردة زخرفياً لتتلاءم وتمتد وتتصل، ومنها علي سبيل المثال الزهور والورود كزهرة الزنبق والقرنفل والسوسن والعنب المحورة لتتلاءم أساليب الزخرفة، كما استخدمت أيضاً أنصاف المراوح النخيلية كوحدات زخرفية علي الأطباق والأواني الخزفية.

كما حمل الخزف العثماني قيمةً جمالية عالية متميزة جداً عن الخزف في العصور السابقة، من خلال التقنيات اللونية التي أضيفت إلي الخزف، من خلال استخدام اللون الأزرق الزهري علي أرضية بيضاء تحت الطلاء الزجاجي (الجليز) مما يؤكد القيمة الجمالية للشكل والأرضية من خلال اللون.

وقد أضيفت قيم لونية جديدة إلي الخزف العثماني من خلال استخدام ألوان لم تكن مستخدمة من قبل مثل اللون الأزرق والفيروزي والأخضر الزبرجدي والبنفسجي

والأحمر والأسود المنجيزي، واللون الأسود الذي استخدم أيضاً في تحديد الزخارف وذلك لإبرازها عن الأرضية وتحديدها وإعطائها السيادة الفنية داخل الشكل العام. وتعتبر مدينة "أزنيك" بتركيا أشهر مراكز صناعة الخزف والبلاطات السيراميكية التي استخدمت زخرفة الحوائط والجدران.

صناعة النسيج والسجاد :

ازدهرت وتميزت صناعة السجاد والنسيج في العصر العثماني في مدينة بورصة مركز صناعة النسيج، وكان أشهر إنتاج هذه المدينة يسمى (بالديباج) وهو الحرير المنسوج بخيوط مذهبة ويسمى الحرير المقصب، (والمخمل) وهو نوع آخر من النسيج كان يستخدم في المفروشات، أما الأنواع الأخرى فكانت تستخدم في الملابس.

وأغلب الزخارف النباتية المستخدمة في النسيج العثماني كانت متشابهة إلى حد كبير مع الزخارف التي ظهرت على الأواني الخزفية، مما يؤكد مبدأ وحدة الفن الإسلامي مع تنوعه في الخامات، فتظهر الزخارف النباتية والمراوح النخيلية وكيزان الصنوبر والأزهار والزنابق والوريدات الصغيرة، التي تحولت إلى عناصر زخرفية تحلي الملابس والمفروشات كما غطت الجدران والأعمدة من قبل.

وقد تميز النسيج العثماني كما تميزت كل منتجات الفن الإسلامي عبر العصور بالدقة المتناهية والجودة والإتقان والجمال والإحسان ، حيث أصبحت تصدر إلى جميع أنحاء العالم الإسلامي والأوروبي على السواء، خاصة السجاد المعقود والسجاد ذا الزخارف الهندسية، والسجاد ذا الزخارف الذهبية وسجاد الصلاة الذي اشتهر بعد صناعة النسيج بوجود شكل المحراب والقناديل المزينة في أعلاه والأعمدة منسوجة وملونة داخل إطار السجادة.

ويبدو أن هناك علاقة فنية بين السجاد العثماني وسجاد آسيا إلا أنه يوجد شيء من التنوع تمثل في وجود وحدة زخرفية مركزية في وسط السجادة على شكل نجمة إسلامية أو أي شكل هندسي آخر يحيط بإطارها زخرفة منسوجة من الزخارف النباتية وتفريغاتها في توافق محسوب بين الأشكال الهندسية والأشكال النباتية من خلال تنوع



شكل (٤٠)

طبق من الخزف العثماني يحمل قيمةً جماليةً لونية من خلال الأزهار
الملونة المنفذة على أرضية بيضاء، أزنيك - تركيا.

ألوانها بين الأزرق والأصفر والأخضر وانعكاساتها الجمالية علي الأرضية التي غالبا ما تكون منسوجة باللون الأحمر.

وغالبا ما كانت تحاط السجادة بإطار منسوج يحوي زخارف تختلف عما في الوسط فتكون بذلك بروازا يحيط بالأشكال وفي نفس الوقت يبرزها ويؤكددها.

الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر الصفوي :

ترجع كلمة " صفوي " إلي الشيخ الفارسي " صفي الدين " الذي ينسب له الشاه "إسماعيل " الذي حكم شيراز وسمرقند وبخاري في إيران ويعتبر هو مؤسس الدولة الصفوية وعاصمتها تبريز "، ثم جاء الشاه " طهماسب " فنقل الخلافة إلي " قزوین " ثم انتقلت مرة أخرى إلي أصفهان في فترة حكم الشاه "عباس الأول "، وقد اهتم الحكام في العصر الصفوي في إيران بالفنون والعمارة حتي ازدهرت الحركة الفنية في أكثر العواصم الإيرانية كما حدث تبادل ثقافي حضاري وتجاري بين إيران في العصر الصفوي وبين الدول المحيطة بها مما أثري الرؤية الفنية والجمالية.

عمارة المساجد في العصر الصفوي : مسجد الشيخ صفي الدين

كان تصميم المساجد يتبع التصميم ذا الصحن المكشوف الذي انتشر عبر العصور الإسلامية، والمحاط بأربعة أروقة أكبرها رواق القبلة الذي غالبا ما كانت تعلوه قبة عالية جدًا من السيراميك ، ومن أوائل المساجد التي شيدت في العصر الصفوي "مسجد وضريح الشيخ صفي الدين " والذي يتميز بواجهته التي تحوي زخارف المقرنصات والنوافذ المصفوفة التي غشيتها الزخارف الخزفية الملونة في تكوينات زخرفية جميلة، ومسجد الشاه في مدينة أصفهان، والذي يعتبر تبلورًا إبداعيًا للرؤية المعمارية التي تطورت وازدهرت، حيث يظهر ذلك في الواجهة المعمارية التي تتسم بالعلو والفخامة والجمال والتي تأخذ شكل العقد المدبب المزخرف باطنه العلوي بصفوف المقرنصات المتدلية في تكوينات جميلة ، وأسفلها شريط من الزخارف يمتد ليقطع الواجهة أفقيا يليه مستطيلان من زخارف الفسيفساء السيراميكية يتوسطها المدخل ويعلو واجهة المدخل مئذنتان جميلتان تؤكدان مبدأ السمو والارتفاع لأعلي.

مسجد الشاه عباس :

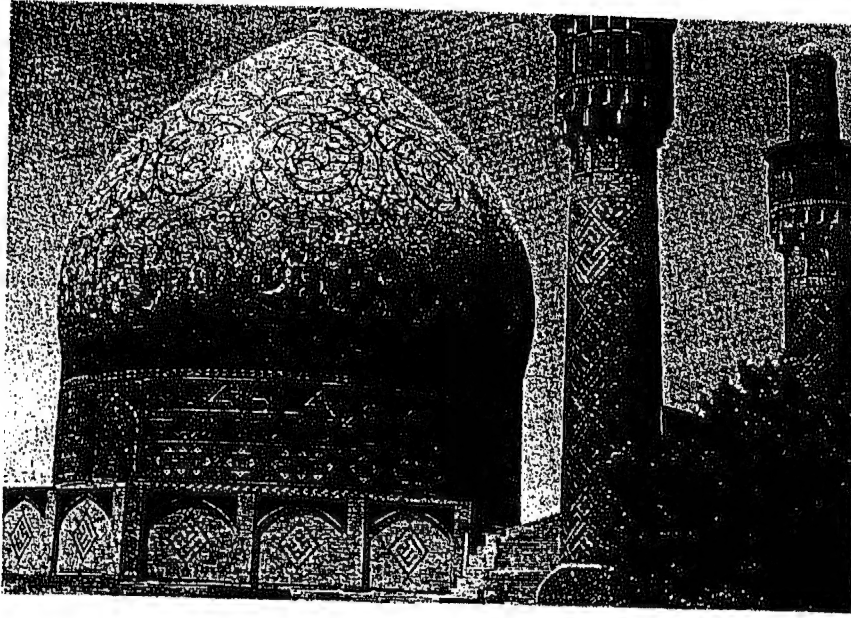
مسجد الشاه عباس بأصفهان في وسط ميدان الشاه عباس، ويعد هذا المسجد نموذجاً للمساجد الإيرانية في العصر الصفوي التي غطت سطوحها بوحداث الفسيفساء السيراميكية في تكوينات زخرفية نباتية وهندسية بدیعة، والمسجد يتكون من صحن مكشوف تحيطه الأروقة حيث تعلو كل رواق قبة ، أما رواق القبلة فأكثر اتساعاً وتعلوه قبة كبيرة مغطاه بزخارف السيراميك الدقيقة.

ويعتبر مسجد الشاه عباس من الداخل قطعة معمارية فريدة في زخارفها السيراميكية وأشكال العقود المتداخلة والمتقاطعة في المداخل التي تقطعها زخارف السيراميك التي لم تترك مكاناً شاغراً إلا وغطته وكأنها بمثابة ترصيع لسكون العمارة ومادتها الأساسية التي تختفي من خلال الزخارف فتخفف ثقل المادة وحدتها وتصبح وكأنها بمثابة علاقات إيقاعية لونية تتذبذب علي الأسطح المعمارية حاملة قيماً جمالية وقيماً زخرفية وقيماً خطية من خلال الأنواع العديدة من الأساليب الزخرفية المستخدمة.

الأساليب الزخرفية المستخدمة في العمارة:

استخدم الإيرانيون في العصر الصفوي الزخارف السيراميكية في تغطية الجدران الخارجية والداخلية من السقف حتي الأرض، وتغطية القباب من القاعدة حتي القمة في ثراء وتنوع زخرفي غزير، حتى غطت العناصر المعمارية الزخرفية كالعقود وبواطنها والمقرنصات والشبابيك والواجهات وحتى المآذن امتدت علي أبدانها الاسطوانية زخارف السيراميك.

وكانت الزخارف النباتية والهندسية والكتابية هي قوام هذه الزخارف حتي الخط العربي استخدم كعنصر زخرفي معماري منفذ بخامة السيراميك من خلال عدة أنواع من الخط كالخط الكوفي المربع والخط الكوفي المعماري وخط الثلث، وخير مثال جمع هذه الأنواع الثلاثة من الخطوط في عمل معماري زخرفي واحد هو قبة مسجد " الشيخ لطف الله " من الخارج، حيث تتحقق هذه الزخارف أسفل القبة في الاسطوانة التي ترتكز عليها القبة. حيث تمثل قمة الثراء الزخرفي المعماري، وبالإضافة إلي الزخارف الخطية هناك الزخارف النباتية المفرغة علي هيئة شبابيك تدخل الضوء والهواء وبذلك تحقق وظيفة معمارية ، كما تحقق ووظيفة جمالية من خلال الزخارف النباتية المفرغة التي تحقق قيمة فنية تتمثل في الشكل والأرضية من خلال بروز الشكل وتفرغ الأرضية.



شكل (٤١)

مسجد الشاه عباس في أصفهان وتظهر القبة والمئذنتان المغطاة بالقاشاني بلون الفيروز وفي باطن رقبة القبة كتب (اللهم صلى على محمد وآل محمد وسلم) أسفلها على شكل وحدة تصميم (توكلت على الله) (الله أكبر) (هو الله الذى لا إله إلا هو) (الله أكبر) (الله الملك الواحد القهار) وفي باطن العقود الصغيرة أسفل رقبة القبة (الله - محمد - على). أما أعلى القبة المغطاة بالقاشاني الفيروزي فتوجد تصميمات نباتية مجردة تأخذ أشكال دوائر تلتف مع وريقات النبات وتقل حجم هذه الدوائر كلما اقتربت من قمة القبة.

صناعة الخزف في العصر الصفوي :

كان الخزف في العصر الصفوي يتميز بزخارف بلون الطلاء الأزرق علي خلفية بيضاء وظل كذلك ثم ما لبث أن اجتمعت به كل ألوان الطلاء الأزرق والأخضر والأسود والبرتقالي من خلال رسوم النباتات والطيور المحورة زخرفياً.

ثم تطورت صناعة الخزف بعد ذلك فأصبح ينتج الخزف من نوع " البورسلين " حيث ظهرت به تأثيرات زخرفية متأثرة بالرسوم الصينية فظهرت رسوم التين الذي اشتهر في الصين ورسوم الحيوانات الصينية وأساليب الزخارف الصينية.

كما ازدهرت صناعة الخزف نوع البريق المعدني وتميزت بالبريق الأحمر النحاسي والذهبي.

أيضاً تطورت وازدهرت صناعة البلاطات الخزفية التي استخدمت علي نطاق واسع في تغطية الأسطح والجدران، وأصبحت تنتج بلاطات خزفية كبيرة الحجم يجتمع فيها أكثر من لون لتغشية الجدران بدلاً من قطع الفسيفساء . صغيرة الحجم.

صناعة النسيج والسجاد :

اشتهرت إيران في العصر الصفوي بإنتاج منسوجات حريرية متميزة منها الحرير السادة والملون والحرير المنسوج بخيوط ذهبية وفضية.

الفصل الثالث

فلسفة الجمال في الفن الإسلامي

"نحن الطالبين في كل مكان غمار الأفق لسنا بأعداء لكم
نريد أن نمنحكم كل الرحاب الغربية حيث يزدور السر القفي ويهيم نفسه لمن أراد اعتناءه.
هناك أوقدت نار جديدة.. وفراحت ألوان لم تبصرها عين.
وأومات خيالات شفاقة.
نريد أن نتجسد... قرفاً بنا
رفقاً بالمجاهدين أبداً على مشارف الانهائية والمستقبل "

جيوم أبولوير

محتويات الفصل الثالث :

- ١ - التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً في الفن الإسلامي.
- ٢ - الوحدة والتنوع كقيم حضارية وقيم جمالية .
- ٣ - التجريد كمضمون جمالي ومضمون فلسفي في الفن الإسلامي.
- ٤ - التكرار الإيقاعي في الفن الإسلامي كمدلول جمالي والمغزى الفلسفي له .
- ٥ - النظام الهندسي في الفن الإسلامي وارتباطه بالنظام في الكون .
- ٦ - النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك في الفن الإسلامي .
- ٧ - المركبة المركزية في الفن الإسلامي ومدلولها الفلسفي .
- ٨ - العيز والفراغ في الفن الإسلامي والمدلول الفلسفي لهما في الزمان والمكان .
- ٩ - النور في الفن الإسلامي ومدلوله الفلسفي .
- ١٠ - لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء .
- ١١ - تمويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي فلسفي .
- ١٢ - الانهائية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفي .

١ - التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً في الفن الإسلامي

من خلال التعبير عن المطلق

واجه الفنان المسلم قضية فكرية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعقيدته الصحيحة وهي عدم القدرة علي التعبير عن الذات الإلهية المنزهة، هذه القضية (إدراك الذات الإلهية) كانت أكثر وأهم قضية فكرية حضارية كبرى طرحت علي الساحة العقلية المسلمة وهي فكرة (التوحيد) التي جاءت كتجريد عام وشامل لكل توحيد سابق في أي حضارة من الحضارات فقد جاء منزهاً عن أي تشبيه أو أي رمز.

فالتوحيد حقيقة وشهادة أن لا إله إلا الله كما تعكس الجملة هي أول ركن من أركان الإسلام والله حقيقة كبرى في هذا الكون وفي نفس كل مؤمن وقلبه وعقله بل هو أكبر الحقائق وأشملها وأعمها علي الإطلاق، ولكنها حقيقة فكرية عقلية مجردة منزهة عن كل تصور ولا يمكن التعبير عنها بشكل مادي ملموس، أو حتي بشكل فني إبداعي [ليس كمثله شيء وهو السميع البصير] حقيقة جازمة ومنتهية.

وهذا التوحيد انعكس علي الفنان المسلم في أعماله الفنية التي اتسمت بالوحدة والتجريد. ومن هنا جاءت عبقرية الفنان المسلم الذي عبر عن هذه الحقيقة المنزهة وعن صفاتها فعبّر عن المطلق اللانهائي كتعبير تأملي جمالي. فأول عنصر من عناصر العمل الفني (النقطة) التي تمتد لتكون خطاً، الخط يلتف ليكون دائرة ويحدد مربعاً وهي الأشكال الأولية والأبجدية الأولى المركزية التي تكون منها الفن الإسلامي. ففي الإسلام النقطة هي البداية، والأشكال اللانهائية التي تصدر عنها هي بمثابة تعبير ذهني تأملي جمالي يعبر عن أكبر حقيقة في الوجود وهي حقيقة الخلق وصدور كل هذا التنوع اللانهائي عن (المركز) أصل الوجود، ومن هنا فقد تطابق الفكر والإيمان مع الوجدان في نفس الفنان المسلم للتعبير عن التنزيه وعدم التشبيه.

ومن هنا فقد قدم الإسلام حلولاً جمالية، مغايرة اختلفت عن الأفكار الجمالية السائدة في الحضارات السابقة، ويمكن اعتبارها تغييراً جوهرياً جذرياً. للفكر الجمالي، وهنا تكمن صعوبة إبداعية بالغة، وتحد شديد واجهه الفنان المسلم عند اختياره أو بمعنى أدق عند ابتكاره لمفردات جمالية مجردة تجريداً بحثاً للتعبير عن فكرة أو أفكار مجردة بالتالي أشد التجريد.

(١) سورة الشورى : الآية ١١.

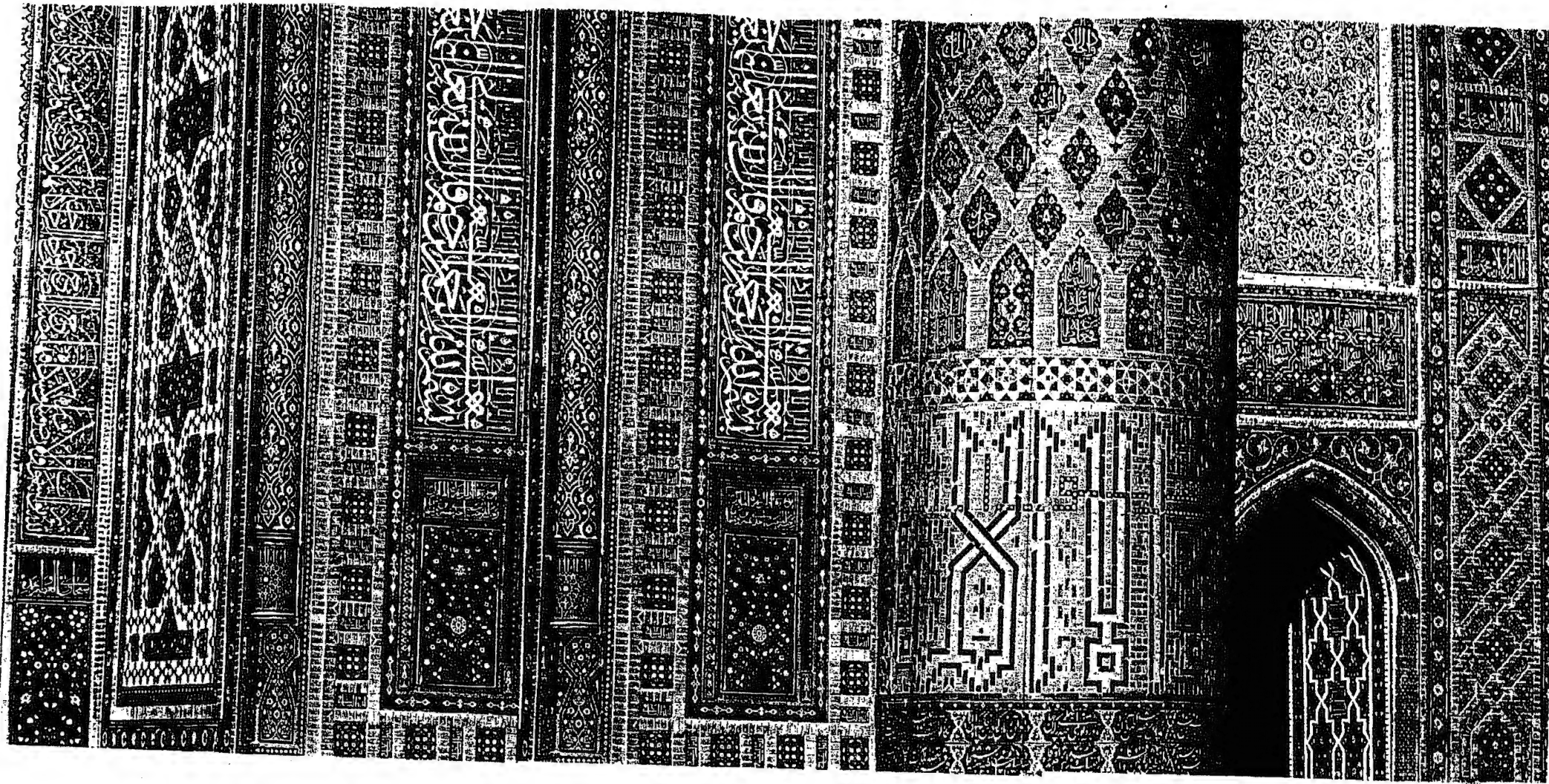
وعلي ذلك كان النظام الهندسي الرياضي هو أحد وسائل التعبير عن التجريد كمبدأ فلسفي جمالي، ومن هنا كانت النقطة والخط والمساحة والدائرة والمربع والمثلث والمثلثن ... إلي ما لا نهاية له من مضاعفات الأشكال الهندسية وسائل مرئية مباشرة للتعبير عن غير المرئي، غير المباشر، المطلق من خلالها ويصبح التعبير الفني تعبيراً جمالياً من خلال الجزء الذي يعبر عن مفردات جمالية مجردة، تعبر بدورها عن الكل الجوهر المطلق.

وانطلقت تغطي كل السطوح لتعبر عن "الصورة الذهنية المطلقة" تعبيراً جمالياً ورمزياً من خلال صورة ذهنية مرئية ملموسة، وأصبحت تعبر من خلال صيغة منطقية هندسية ابتكرها الفنان المسلم من خلال تنوعات الأشكال الهندسية اللانهائية والتي تمثل ملايين الدوائر والمثلثات والمنحنيات في نسق متناغم ومتوازن في نفس الوقت ومتكرر يسير في كل الاتجاهات بتنظيم رياضي محكم ومستمر استمراراً تسير معه العين في خطوط مستمرة طوياً وعرضاً وشرقاً وغرباً [والله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله]^(١).

وتصبح متعة ذهنية للعقل المتذوق ومتعة جمالية للعين والحس، يدرك الإنسان أبعادها من خلال انتقاله من وحدة داخل التصميم إلي وحدة أخرى وبرغم الاختلاف في الأحجام والأشكال والألوان إلا أنها جميعاً تتألف لتكون وحدة كبرى يستشعرها المتذوق تحكم كل هذا التنوع فكان الوحدة بداخل التنوع، وكان اللانهائية بداخل الاستمرارية لآلاف التكرارات. تمثل معادلات جمالية ابتكرها الفنان المسلم للتعبير عن مفهوم المطلق وعن صفة المطلق كاللانهائية، والوحدة التي تنشأ منها كل التنوعات والاختلافات التي تعبر عن سمات المخلوقات وتنوعاتها اللانهائية والتي خلقها الواحد.

ومن هنا نجح الفنان المسلم في التعبير عن نسق كوني متكامل يعبر عن المطلق والمحدود معاً والعلاقة بينهما التي يحددها التوحيد كتجريد فكري، وذلك من خلال إبداعه لنسق جمالي متكامل.

(١) سورة البقرة: الآية ١١٥.



شكل (٤٢)

مسجد جوهر شاه - إيران - يتجسد التوحيد جمالياً من خلال نسق فائق الجمال والإبداع اللانهائي من اليمين إفريز طولى محلى بأشرطة كتابية بخط الثلث (لا إله إلا الله محمد رسول الله) مكررة مرتين يليها كلمة (الله الباقي) منسقة في تكرار متبادل حتى أسفل المستطيل ثم إفريز مستطيل محلى بورديات نباتية مجردة ثم عقد محبب باطنه ملئ بالوحدات النجمية الهندسية البيضاء المليئة بدورها بالوحدات النباتية تعلوه وحدات نباتية محورة أكبر حجماً يعلوها إفريز مستطيل مطعم بالوحدات النجمية بداخلها عبارة (لا إله إلا الله) (محمد رسول الله) (سبحان الله) (الحمد لله) يعلوها مستطيل آخر أكبر مغطى بالتصميمات النجمية الأكبر حجماً بجانبه عمود كبير ملئ بتعابير جمالية على أعلى مستوى من الإبداع الروحي ممثلة في أسماء الله الحسنى كل اسم داخل وحدة تصميم بالتبادل مع وحدة نباتية يظهر منها في الشكل (المعز) (المقسط) (النور) (الهادي) (البديع) (الوارث) (الرشيد) يليه إفريز من الوحدات الهندسية يليها مستطيل كبير تعلوه عبارة (لا إله إلا الله) بالخط الكوفي المعماري يليه إفريز من الكتابات الفارسية يليها شريط طويل مقسم إلى مستطيلات صغيرة مكتوب بداخلها (الله الباقي) منقذة بالتبادل مع مربعات بداخلها تصميمات نباتية على الجانبين تحصر بينها لوحة تذكارية عليها تاريخ بناء المسجد باللغة العربية يليها تصميمات نباتية دقيقة جداً، يليها عمود آخر صغير جداً بالنسبة إلى سابقه يحدث إيقاعاً بصرياً جمالياً مغطى بزخارف نباتية، يليها زخارف نباتية دقيقة جداً أصغر من التي تعلوها تنتهي بعبارة (الملك لله) ثم إفريز مستطيل من أعلى لأسفل مغطى بوحدات نجمية هندسية كبيرة الحجم جداً بالنسبة لما يجاورها مما يحدث إيقاعاً بصرياً ونقلات جمالية متنوعة ثم يليه مستطيل آخر صغير مكتوب بداخله (سبحان الله العظيم وبحمده) تعلوه مستطيل مكتوب بخط الثلث (الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة) متعة ذهنية وبصرية وتعبير تجريدي تأمل في جمالي إيماني يعبر عن أكبر حقيقة في الوجود الله الواحد.

وهكذا نجح الفنان المسلم في التعبير من خلال حل المعادلة الجمالية العسيرة في التعبير عن الإله الذي ليس كمثله شيء، ولا يمكن تصويره بالعقل البشري القاصر عن إدراك الكثير من الظواهر الطبيعية وكيفية حدوثها، فكيف بخالق هذه الظواهر كلها، لا يمكن للعقل البشري تمثله ولا يمكن التعبير عنه فهذا هو قمة الإعجاز، وهو أيضاً ما يعجز أي فنان في التعبير عن جوهر لا يمكن تمثله ولا يشبه أي شيء وهو في نفس الوقت حقيقة كبرى موجودة في كل مظهر من مظاهر الحياة في الطبيعة وفي الكون.

لقد ابتكر الفنان المسلم صيغاً جمالية للتعبير عن مفهوم الوجود المنزه المجرد المطلق الذي يعجز عن تصويره لأنه يتسامى فوق كل تصور، ويتنزه عن كل تشبيه ورغم كل ذلك فهو موجود في كل الوجود. فهو واهب الحياة والروح لكل دابة علي الأرض منذ بدء الخليفة وحتى نهاية الكون.

فهل يستطيع الإنسان أن يخلق إنساناً آخر أو أي كائن حي!! أو حتي بعوضة أو ذبابة [لن يخلقوا ذباباً ولو اجتمعوا له وإن يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه منه ضعف الطالب والمطلوب]^(١).

قمة الإعجاز والتحدي للمكذبين، الله هو واهب الحياة والروح للكائنات وهو وحده فقط. هل نستطيع مثلاً إدراك كنه الروح أو مم تتكون الروح؟ إطلاقاً، ولكن يمكننا إدراك آثار الروح كالتنفس والحياة فالكائن الحي عندما تفارقه الروح ينتهي ككائن حي بالموت والفناء، فهل يستطيع أحد إدراك الروح؟ فما بالنا بخالق الروح وخالق الكون، إن عقولنا قاصرة عن إدراك أحد مخلوقاته فكيف بعظمته وجلاله.

فكيف نستطيع تصور خالق هذا الكون إن الكون يعجزنا ويُعجز أبرع العلماء فكيف بخالقه وجلاله وعظمته، وإنه من رحمة الله بالإنسان عدم تصويره للخالق.

(١) سورة الحج: الآية ٧٣.

[... ربي أرني أنظر إليك قال لن تراني، ولكن انظر إليّ الجبل فإن استقر مكانه فسوف تراني، فلما تجلّى ربّه للجبل جعله دكاً وخَرَّ موسى سَجْداً فلما أفاق قال سبحانه تبت إليك ^(١) فكيف بضآلة الإنسان إذا قورن بالجبل ومع ذلك فإن الجبل بكل شموخه وعظمته تداعي أمام تجلي خالقه فكيف بالإنسان المخلوق الضعيف الذي يتداعي أمام أقل فيروس.

لقد عبر الفنان المسلم عن التوحيد كحقيقة فكرية من خلال صيغ جمالية بليغة توضح قدرته الإيمانية البالغة السمو بالله الواحد سبب وجوده، وملاذه في سرائره وضرائره لقد عبر الفنان المسلم عن العلاقة الوطيدة بين الإله الواحد المنزه عن كل تشبيه وبين العبد المخلوق الذي يقف أمام الله يتحدث إلي الله من خلال كلام الله خمس مرات يومياً، في الصلاة ويشهد أن لا إله إلا الله يومياً في صلواته مئات المرات المكررة والتي تؤكد هذه الحقيقة بداخله وتترسب في وجدانه، لينجح في تضمينها معطياته الثقافية والفكرية والجمالية، لينتج لنا إبداعات جمالية لم تصل إليها أية حضارة من الحضارات السابقة عليه.

ويصبح الجوهر الحق الذي يتردد في قلب وروح وعقل كل مسلم هو بمثابة إلهام جمالي ينبع من ذهن الفنان كانطباع حسي قام بترجمته ترجمة جمالية تمثلت في لغة خاصة من الأشكال والألوان والخامات، معبراً بذلك من خلال المرئي الجمالي عن مفهوم اللامرئي المطلق المنزه عن الإدراك.

لقد وجدت وحدات التصميمات في كل الحضارات ولكنها أبداً لم تتميز بكل هذا الاتساع والانتشار الجغرافي في الزمان والمكان مثلما تميزت به وحدات التصميمات الإسلامية حتي أنها أصبحت سمة مميزة للفن الإسلامي في جميع أنحاء العالم القديم والحديث من الهند إلى إيران والجزيرة العربية وبلاد الشام ومصر والأندلس، ومنها إلى أوروبا... انتشاراً جغرافياً لم يحظ به أي فن من الفنون قديماً أو حديثاً.

(١) سورة الأعراف: الآية ١٤٣.



شكل (٤٣)

تصميمات خطية كتابية منفذة بخامة السيراميك في مسجد في إسلام بول (اسطنبول) حالياً - تركيا - تمثل وحدة مركزية مكتوبة بخط الثلث (بسم الله الرحمن الرحيم . قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد) باللون الأبيض على أرضية زرقاء تحيطها إطارات من الوحدات النباتية المزهرة والمورقة يليها تصميم آخر داخل إطار مستطيل (وأشهد أن محمداً عبده ورسوله) تحيطها أيضاً الوحدات النباتية المزهرة. لقد قدم الفنان المسلم من خلال التوحيد حلولاً جمالية مغايرة عما كان سائداً في الحضارات السابقة، فقدم صيغاً إبداعية جديدة للتعبير عن مفهوم الوجود المنزه المجرد المطلق الذي يعجز عن تصويره لأنه فوق كل تصور.

وبالإضافة إلى الانتشار الجغرافي الزماني فإن الفن الإسلامي انتشر أيضاً مكانياً علي جميع الأسطح وغطي جميع الخامات التي طوعها الفنان المسلم لينشر عليها تجلياته الجمالية بداية من الحجر والمعدن والخشب والزجاج والنسيج إلي الخزف والفخار والعاج...

وكان الفنان كان يؤكد وينشر الحقيقة الفكرية التي استولت علي وجدانه المؤمن وشعوره الباطني وكان يستشعرها في كل مرة يتوجه فيها إلي الله في الصلاة أو في الدعاء، ففي الإسلام الصلة وثيقة جداً بين العبد وربّه بين المنزه ذي الجلال، وبين المخلوق البشري [وإذا سألك عبادي عني فإني قريب أجيب دعوة الداع إذا دعان]^(١) [ونحن أقرب إليه من حبل الوريد]^(٢) فالصلة بين الذات الإلهية المنزهة وبين الإنسان لا تحتاج إلي وساطة فهي مباشرة، فقط يتجه الإنسان إلي الله بصدق النوايا فيشعر في الحال بقرب الله منه خاصة إذا استجاب دعاءه

في الإسلام كل أمر من أمور الدنيا مرتبط بالله وبمشيئة الله وبقدرته، وكل أمور الإنسان مرتبطة بالله فلا بد أن يبدأ كل شيء باسم الله حتي تتم له البركة والنماء "كل شيء لا يبدأ باسم الله فهو أبتر" وأن يخلص النية لله في أعماله حتي تصبح خالصة لله فيستشعر السعادة الروحية العميقة التي يعرفها جيداً كل مسلم.

ويؤكد ذلك الكسندر بابا دوبولو فيذكر: " إن الجمالية الإسلامية لم تكتف بملامة الفقه الإسلامي، والإعراض عن النقل الواقعي للعالم، بل إنها تجاوزت ذلك إلى التعبير (إيجابياً) عن الروح الإسلامية عندما ارتبطت وثيق الارتباط بكل إبداعات الذهنية العربية الإسلامية في العصور الوسطى إلى درجة أصبح فيها الرسم الإسلامي (صلاة حقيقية ترفع الروح إلى الله)^(٣) .

(١) سورة البقرة: الآية ١٨٦.

(٢) سورة ق: الآية ١٦.

(٣) الكسندر بابا دوبولو: جمالية الرسم الإسلامي، ترجمة علي اللواتي، تونس، مؤسسات عبد الكريم

عبد الله ، ١٩٧٩، ص ٧.

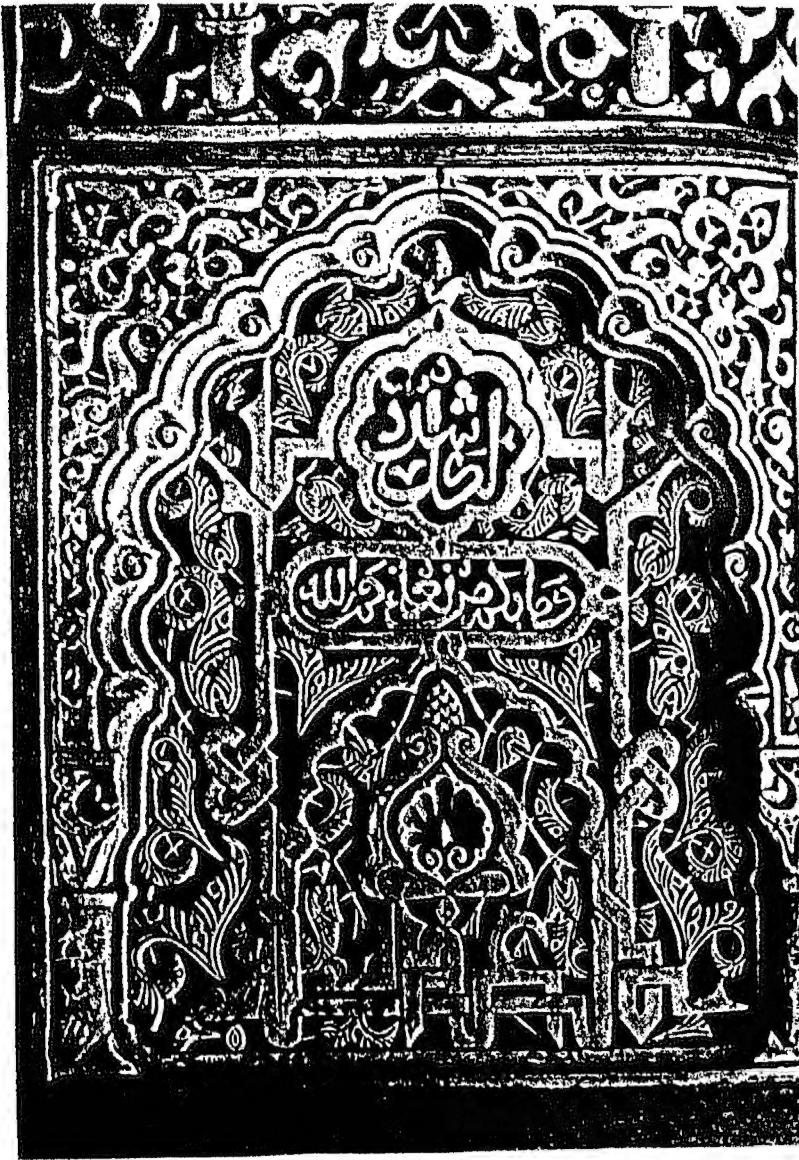
لقد ألهمت وجدان الفنان المسلم عقيدته السمحة، فجعلته يستلهمها في فنه تسابيح وذكرًا لله ولا أقول صلاة ولكنها صلاة جمالية إبداعية ففي الإسلام الصلاة صلة بين العبد وربّه.

يقول الفاروقي : " في قصر الحمراء توجد قبة كاملة تتألف من عدد كبير من العقود التي تقوم علي أعمدة متناهية الصغر لا يستطيع إدراكها وتتبعها إلا خيال متوقد، هنا تصبح الطاقة التي يُخَلِّقُهَا فِينَا الفن قادرة علي هز أعماق أي إنسان لديه الإرادة أن يتحرك مع تلك الإيقاعات الفنية " حتي يصبح لديه وعي مباشر باللانهاثي، إن واجهة المسجد العظيم أو بوابة السور الضخم بل الكوة الصغيرة في السور والنقش الدقيق في صحيفة أو بساط أو حتي في ملابس الإنسان وحزامه وسرج حصانه كلها جميعاً تعبر عند المسلم عن " لا إله إلا الله " حيث توحى في تصوره بلا نهائية الذات المقدسة واللاقدرة علي التعبير عنها.. اللانهائية واللاقدرة علي التعبير عما ليس بطبيعة، عما ليس بمخلوق، لقد كانت الصفة الجوهرية للذات الإلهية وكونها غير مشابهة للحوادث أي منزهة، هي الأساس الذي أستولي علي الشعور الإسلامي، لدرجة أنه أراد أن يري هذه الحقيقة معبراً عنها في كل شيء، وكان الفنان مولعاً بإيجاد الوسائل والطرق التي تساعد علي نشر هذه الحقيقة، لدرجة أن تفجرت عبقريته عن أعظم فيض من الرسوم المجردة عرفة تاريخ الوجدان البشري وهي نماذج الزخارف الإسلامية^(١).

والباحث يشير إلي أن الفنان المسلم عبر عن التوحيد والتنزيه للذات الإلهية من خلال إبداعه للرسوم المجردة الثرية جداً والمتدفقة بغزارة علي كل المواد من خلال الوسائل الفنية وكأنه يؤكد حقيقة التنزيه من خلال الفن.

ويذكر سمير الصايغ: " تبقي كلمة تجريدية صفة من الممكن اعتبارها خصوصية من خصوصيات الفن الإسلامي، ذلك أن المعني الذي يتضمنه هذا الاصطلاح ويرمز إليه يلتقي ويتطابق مع المعاني المميزة التي حققها الفن الإسلامي قبل مئات السنين، وإذا كان لابد للانطلاق من اصطلاحات أكثر دقة فإن المرادف لإصطلاح " التجريد " هو التوحيد

(1) Ismail Al Farouqi : Tawhied its implication for thought and life, the International institute of Islamic thought 1402 AH 1982 Ac.



(شكل ٤٤)

تصميم محفور فى الحجر على شكل محراب مكتوب بداخله
عبارة (العزة لله) بالخط الكوفى المضفر والمورق بتوريقات
نباتية تلتف حول العبارة لتمثل الشكل والأرضية معاً تعلوها
عبارة (وما بكم من نعمة من الله) تعبيراً عن الجوهر المطلق
يغطي كل السطوح ليعبر عن الصورة الذهنية المجردة من خلال
صورة ذهنية مرئية ملموسة تجعل الحجر ينطق بذكر الله.

فإن نصف الفن الإسلامي بالفن " التوحيدي " نكون أكثر صواباً ومنطقاً من ناحية التقويم الفني من أن نصفه بالفن " التجريدي "، وإن كانت بعض المقاصد، وبعض المعاني التي لخصتها كلمة " التجريد " وأشارت إليها كاصطلاح فني، تتضمنها كلمة " التوحيد " كاصطلاح أغني وأشمل ^(١).

والباحث يؤكد أن وصف الفن الإسلامي " بفن التوحيد " يكون أكثر تحديداً ودقة من وصفه بفن التجريد، وذلك لأن هناك علاقة ضمنية بين المصطلحين إلا أن التوحيد يكون أعم ليشمل التجريد.

إن المطلق في الإسلام هو الله الواحد الموجود بذاته اللانهائي الأول والآخر المنزه عن كل تشبيه أو إدراك حسي ويظل دائماً في ذهن وعقل وقلب كل مسلم [ليس كمثله شيء] ^(٢) [لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار] ^(٣) وهذه الرؤية الفكرية الشديدة التجريد للوحدانية تنفي بكل بساطة أي محاولة ولو من بعيد جداً للاعتقاد بالحلول أو التجسد بين الحق المطلق ومخلوقاته فمن شأن ذلك نفي التنزيه، ولا يعني ذلك أنه لا يوجد اتصال بين الحق المطلق ومخلوقاته إطلاقاً، فالصلة قائمة ودائمة في الصلاة التي هي صلة بين المحدود النسبي واللامحدود المطلق، - وهذه الصلة يستشعرها كل مسلم في الصلاة من خلال وقوفه أمام الحق يتلو كلماته في الصلاة - ومن خلال تلاوة القرآن الكريم الذي هو كلام الحق المطلق المعجز الذي لا يستطيع البشر أن يأتوا بمثله.

إن فالصلة قائمة ومتجددة يومياً خمس مرات أو يزيد إلي ما شاء الله، ومن شأن هذا التجديد تأكيد التنزيه في قلب كل مؤمن، فيتأكد من خلال ذلك عدم التجسيد أو التشبيه أو الرمز للذات المطلق، فلا يصلح أي شيء في الواقع المادي للتعبير عن هذا الواقع المطلق أو الرمز إليه، ولكن يصلح للتعبير عن مضمون المطلق كفكر من خلال صيغ

(١) سمير الصايغ: الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، ط١، دار المعرفة

بيروت، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م، ص ١٠٦.

(٢) سورة الشورى: الآية ١١.

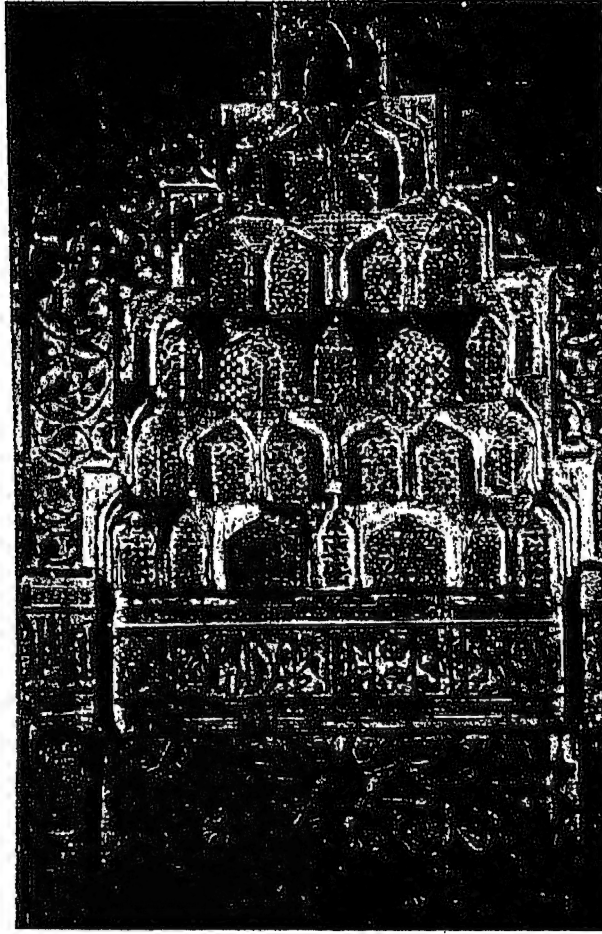
(٣) سورة الأنعام: الآية ١٠٣.

جمالية مجردة ومطلقة، ومن خلال ذلك أيضاً تتأكد طرق أخرى أكثر تجريدًا، وهي التعبير عن حقيقة التنزيه ولا نهائية المطلق المنزه عن كل تصور أو إدراك تشبيهي.

ويؤكد هذا إسماعيل الفاروقي فيقول: " إن التعبير عن أن الذات الإلهية منزهة، وأنها حقيقة لا يمكن التعبير عنها، فعدم التعبير عنها شيء والتعبير عن الحقيقة الجمالية المتضمنة لتلك الحقيقة الفكرية شيء آخر، فالأول سلبي محض، والثاني تعبير إيجابي عن مضمون هذه الحقيقة السلبية، ولنا أن نعترف أن التصدي للتعبير الحسي عن هذه الحقيقة التي تؤكد أن الله تعالى لا يمكن التعبير عنه بوسائل الحس مما يصعب علي خيال أي فنان، ولكنه لا يستحيل عليه وهنا يكمن النصر الذي أحرزته عبقرية الفنان المسلم في هذا المجال، وذلك لأنه إذا استطاع أن يعبر بأسلوب جمالي من خلال تكرار الموضوع التجريدي - عن اللانهاية واللاتعبيرية المطلقة فإن النتيجة تكون مساوية لشهادة " لا إله إلا الله " كما تعبر الكلمات، لأن اللاتعبيرية واللانهاية اللتين تمثلان مضمون العمل الفني الإسلامي تصبحان صفات للطبيعية، هكذا بدا للروح الإسلامي أن هناك وسيلة ما تتطابق فيها الفنون المرئية مع القاعدة الأساسية للتنزيه في الوجدان الإسلامي ⁽¹⁾.

إن التعبير الجمالي عن المضمون الفكري (للمطلق) كسمة جوهرية أساسية لحق تبارك وتعالى منزهة وغير قابلة للتشبيه أو التمثيل جاء تحديدًا إبداعيًا لملكات الفنان المسلم وقدرته علي التعبير جماليًا عن هذا المضمون الفكري، وقد برع الفنان المسلم في حل هذه المعادلة الجمالية البالغة الصعوبة من خلال استخدام كل المواد الخام وكل الوسائل الفنية والتقنية التي حولها إلي انعكاس لمضمون هذه الحقيقة بداخله فيحولها إلي تعبير جمالي يعكس هذه الحقيقة علي جميع منتجاته الفنية، فأصبح هذا التعبير الجمالي عن المطلق هو بمثابة وسيلة رمزية فكرية علي أرقى مستوي من التجريد الفكري غير المباشر يعبر عن مضمون العمل الفني الإسلامي في أغلب مظاهره الجمالية.

(1) Al Farouqui : IBID, p.



شكل (٤٥)

محراب مسجد أرسلان - أنقرة - تركيا يمثل محراباً من المقرنصات يحتوى كل مقرنص على تكوين هندسى مختلف عما يجاوره مما ينفى الإحساس بالملل ويولد إيقاعاً بصرياً، يتضمن خلفية من المورقات النباتية باللونين الأزرق والتركواز وأسفل المقرنصات آيات من القرآن الكريم (شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولوا العلم قائماً بالقسط لا إله إلا هو العزيز الحكيم) مكتوبة باللون الأسود بتخللها خلفية تركواز، ثم تليها خلفية من التصميمات الهندسية النجمية.

إن المنهج الجمالى الإسلامى هو منهج وثيق الصلة بالتوحيد كحقيقة فكرية جوهرية ومن خلال التعبير الجمالى تعلمنا معنى المطلق الذى ليس كمثله شىء من خلال أعلى

يقول حامد سعيد: " إن الفن الإسلامي لم يكن تعبيرًا ذاتيًا ولكنه تجسيد جمالي لمفهوم المطلق والمثالي (الروحي) وكان ذلك سبب وحدته فقد كان تأثير جمالي للمطلق" *.

وأصبح هذا التعبير الفني عن المطلق بمثابة منهج جمالي إسلامي غير مسبوق أرسى قواعده الفنان المسلم منذ أكثر من عشرة قرون من خلال رموز فكرية جمالية عبر من خلالها عن أهم حقيقة جوهرية يعتقدونها ويؤمن بها، هذه الحقيقة التي تفاعلت كفكرة ذهنية داخل وعي الفنان المسلم الجمالي ونجح في التعبير عنها جماليًا. من خلال إبداعاته التي انتشرت في كل مكان علي جميع الأسطح والجدران لتؤكد منهجه الجمالي العبقري الغير مسبوق، والذي ميز الحضارة الإسلامية عن جميع الحضارات السابقة.

ومن هنا نستطيع القول أن " المنهج الجمالي الإسلامي " هو منهج وثيق الصلة بالإسلام كدين والتوحيد كأول وأهم ركن من أركان الإسلام الخمسة وهذا التعبير تتجلي عبقريته وإعجازه في ابتكار صيغ جمالية غير مسبوقة وغير مباشرة ومعني غير مباشرة أي أنها لم تعبر عن الرسول صلي الله عليه وسلم والصحابة أو تعبر عن أمجاد الإسلام وبطولاته مثلاً بل عبرت من خلال ذلك المنهج الجمالي عما هو أعمق من ذلك حتي عند التعبير الجمالي عن التوحيد لم يكن هذا التعبير تقرير فني مباشر عن طريق صور أو عبارات مباشرة تعبر عن التوحيد بشكل مباشر، بل جاء بمثابة ترجمة جمالية فكرية علي أرقى مستوى من الإبداع. غير المباشر المحمل بمعاني جمالية عميقة ترسبها في الوجدان المسلم شهادة أن لا إله إلا الله.

ومن خلال التعبير الجمالي تعلمنا معني المطلق واللانهاثي والأبدى والسرمدى الذي ليس كمثله شيء كمضمون فكري علي أعلي مستوى من التجريد والتعبير الجمالي المواكب له.

* حامد سعيد الفنان والفيلسوف المعاصر: رائد أصدقاء الفن والحياة من أحاديثه ومحاضراته التي كان يعقدها في منزله - جمعها د. عبد الغني الشال.

وجاء هذا " المنهج الجمالي " الإسلامي بمثابة ارتقاء بالإبداع مستوحي من عقيدة التوحيد، ومن خلال أشكال وحدات وعناصر معمارية وزخرفية هندسية وطبيعية جاءت مجردة وحتى غير المجرد منها أخضع لصياغات، وأدمج في تكوينات لا تستهدف الشكل المباشر في إنشاء التصميم، وإنما تستهدف النظام التجريدي الكامن الذي يعبر عنه هذا التصميم سواء أكان تصميمًا معماريًا أو تصميمًا زخرفيًا.

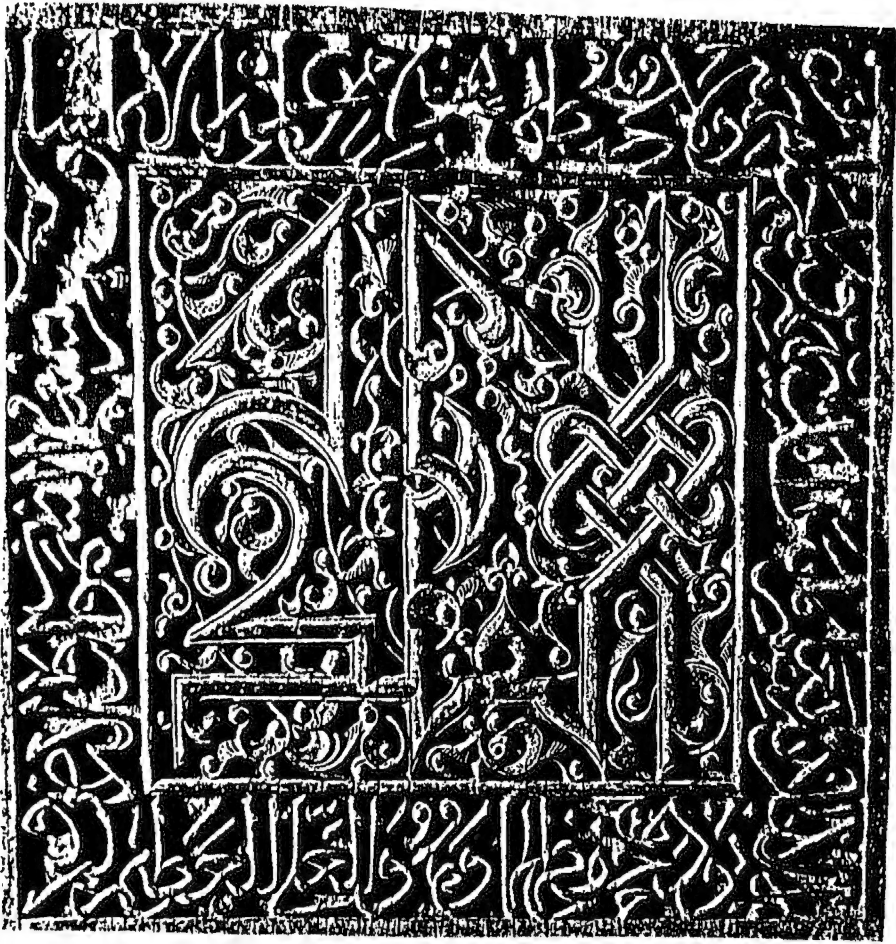
وهذا ينطبق تمامًا على العناصر الطبيعة أو الحيوانية أو الإنسانية التي أخضعت لصياغات جمالية تبعد المتذوق عن شكلها المباشر، وتخضعها من خلال تكويناتها إلى المنهج الجمالي الكامن في ذهن الفنان، والكامن في بنيتها الإبداعية.

وهذا " المنهج الجمالي الإسلامي " الذي ابتكره الفنان المسلم للتعبير من خلاله عن المطلق الغير محدود المقدس المنزه - هذا المنهج - وما نشأ عنه من إبداعات لم يصطبغ بالصبغة النقديسية ولم يحظ بأي سمة تبجيل أو قداسة فمثلاً لا يوجد في الإسلام قط من يصلي أمام بعض الزخارف إطلاقاً.

فهذه الإبداعات في حد ذاتها لا تتسم بأي سمة قداسة بينما هي تشير إلى ما هو أبعد وأعمق من شكلها المباشر السطحي إلى ما هو مطلق وأبدي ولا نهائي وسرمدي ولا محدود ولا محدود... وليس كمثله شيء.

ويمكن القول إن " المنهج الجمالي الإسلامي " هو منهج رمزي مستوحي من الرقي الرمزي الإبداعي للمفهوم المطلق، وكأن الإبداعات الفنية الناتجة عنه هي بمثابة رموز مرئية أو رموز بصرية غير مباشرة تستبطن بداخلها مضامين مطلقة غير مباشرة وغير محسوسة.

" ويبدو لنا أن الدين هو ألف الجمالية ويأوها، فالفن يبدأ وينتهي بالمقدس وكما أن الدهشة تشكل خاصة الجمالية والصوفية الوحيدة، كذلك لا يفرض الفن الحق الدهشة إلا بالبحث المنجز بتأثير فكر ديني بتأثير حمية تتناقض والتقنيات المادية التي ينفر منها المبدعون الكبار، وعلي هذا النمط، فكما أن الحق هو مدار جميع القيم فإن القدسي هو هدفها، المثل الأعلى الذي تتجه نحوه بالضرورة، وما الفن إذن إلا درجة من درجات



(شكل ٤٦)

جزء تفصيلي من حامل مصحف من الخشب المحفور مكتوب عليه بالخط الثلث في إطار مربع (ولا يؤده حفظهما وهو العلى العظيم) (الله نور السموات والأرض) وفي المربع الأوسط (الملك لله) بالخط الكوفي المضفر والمورق. يقول حامد سعيد: "إن الفن الإسلامي لم يكن تعبيراً ذاتياً ولكنه تجسيد جمالي لمفهوم المطلق".

الصعود نحو المطلق، غير أنه قد يكون المرحلة الأوفر ثبوتاً، والوسيلة الأشد صلابة التي وقع عليها الإنسان لتجسيد المثالي من خلال الواقعي، والإلهي من خلال الإنساني^(١).

لقد أوردت الرأي السابق رغم أنه معاصر ورغم بعده عن منهج تحليل الفن الإسلامي جمالياً إلا أن هذا الرأي جاء تعبيراً جازماً ومُلخّصاً لمفهوم الجمال في الفن الإسلامي.

من تحليل الرأي الجمالي السابق ندرك جيداً أن الفن الإسلامي منذ أكثر من عشرة قرون من الزمان قد سبق الجماليين المعاصرين من خلال إبداعاته ومن خلال أفكار مفكره المسلمين أمثال الغزالي وابن عربي وغيره من المفكرين.

لقد اتخذ الفن الإسلامي من الدين ألف الجمالية وياؤها فقد بدأ الفن الإسلامي وانتهى بالمقدس فلم يعبر عن مظاهر الدين كالصلاة أو الزكاة أو الصوم، ولم يعبر عن مظاهر الحضارة الإسلامية كحياة اجتماعية أو ترف، ولم يعبر عن الرسول صلي الله عليه وسلم أو الصحابة، كما أنه لم يكن تعبيراً محدوداً قاصراً علي خدمة الدين أو رجال الدين كـ بعض الفنون الأخرى أو الفنون القديمة، بل جاء اشمل وأعم من كل هذا، جاء تعبيراً عن رؤية شاملة للكون وما وراءه، فكان هدفه هو القدسي المنزه.. الحق، فكان بمثابة المثل الأعلى المطلق الذي اتجهت نحوه كل القوي الإبداعية لتعبر عن المطلق من خلال الواقعي الملموس المحسوس، والإلهي من خلال البشري لا لتجسده أو تشبهه، بل لتعبر عن تنزهه وتعاليه وتؤكد وحدته وفرديته وقدرته، ويعادل هذا التأكيد من خلال الفن، تأكيد آخر مواز له من خلال الدين حيث يؤكد ويثبت القرآن أن **الله [ليس كمثله شيء]**^(٢) وحيث يؤكد بقاءه الأزلي الأبدي وزوال كل ما عداه **[كل من عليها فان ويبقي وجه ربك ذو الجلال والإكرام]**^(٣) وحيث يتأكد من خلال ذلك عصب المنهج الجمالي الإسلامي.

(١) دني هويسمان: علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، منشورات عويدات لبنان - بارلي، ط ٤، ١٩٨٣، ص ١٨، ١٨٦.

(٢) سورة الشورى: الآية ١١.

(٣) سورة الرحمن: الآيتان ٢٦، ٢٧.

جـ- الوحدة والتنوع كقيم حضارية وقيم جمالية

و العالمية فى الحضارة الإسلامية من خلال الوحدة والتنوع :

الحضارة الإسلامية هي حضارة عالمية ليست محلية أو قومية فالعالمية أحد خصائص الحضارة الإسلامية الناتجة عن تنوع بنية الأمم الإسلامية (عرب، فرس، روم، هندوس، قوقاز، مغول، أتراك) هذه العالمية تنعكس أيضاً كمظهر مميز وخاصية متفردة في الفنون الإسلامية التي يمكن أن تطلق عليها عالمية وذلك لأنها نتاج تفاعل ثقافي لهذه الأعراق المتنوعة.

"ومن أهم مظاهر عالمية الإسلام أن فتح في دياره لأهل الذمة جميع وجوه التعايش المادى من زراعة وصناعة وأثرى كثيرون منهم ثراءً واسعاً تمثله مارية القبطية التي استضافت المأمون وحاشيته وجنده حين مر بضيعتها في زيارته لمصر، كما وصلوا إلى أبواب الدواوين والأعمال الحكومية منذ معاوية وابنه يزيد، وأخذ يتسع استخدام العباسيين لهم منذ القرن الثالث الهجرى، وارتفع بعضهم إلى مرتبة الوزارة في عهد الدولة البويهية في العراق وإيران وفي عهد الدولة الطولونية والفاطمية بمصر، والإسلام هو الدين الوحيد الذى عاش في دياره كل أصحاب الملل إلهية ووثنية مع صيانة معابدهم وأوثانهم وكانوا جميعاً يسمون أهل الذمة إشارةً إليهم في ذمة الإسلام وحمايته" (١).

عندما قال الله تعالى لرسوله الكريم بسم الله الرحمن الرحيم [وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيراً ونذيراً ولكن أكثر الناس لا يعلمون] (٢) [وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين] (٣).

فالإسلام هدية السماء للناس جميعاً و لو كان للمسلمين فقط لما قال كلمة (لناس) ولما قال (للعالمين)، ومن هنا تسقط أيديولوجية القوميات والإقليميات أمام وحدة الإسلام وشموليته وعالميته.

ومن خلال هذه العالمية تتأكد مظاهر الوحدة وتتحدد عواملها في:

(١) شوقي ضيف : عالمية الإسلام ، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٠، ص ٣.

(٢) سورة سبا: الآية ٢٨.

(٣) سورة الأنبياء: الآية ١٠٧.

الركائز الأساسية للوحدة في الحضارة الإسلامية :

- ١- وحدة الإنسانية الأولى وتنوعها .
- ٢- وحدة الإسلام كمسمى.
- ٣- وحدة العقيدة.
- ٤- وحدة اللغة العربية وعالميتها.

الوحدة هي أهم سمة من سمات الحضارة الإسلامية، وهي أول ما يلفت النظر كمبدأ أساسي، أو كخاصية حضارية ذات أثر واضح وعميق طبعت كل منجزات الحضارة الإسلامية بطابع خاص فريد وذلك باعتبار أن الحضارة الإسلامية أثناء مسيرتها وانتشارها في قارات متنوعة مترامية الأطراف من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب ومن أقصى الشمال إلى أقصى الجنوب قد امتدت امتداداً مكانياً هائلاً لم تحظ به أي حضارة أخرى من الحضارات السابقة، فهي حضارة مترامية الأطراف من الهند إلى الأندلس مما جعلها تفوق الحضارات الأخرى سعة وانتشاراً وتنوعاً وتفرداً، كما امتدت إلى غيرها من الحضارات البائدة التي كانت سائدة في تلك البقاع والأمصار، مما يسر لها وجود ذخيرة ثقافية هائلة ومتنوعة بتنوع تلك الحضارات مثل حضارة بابل وآشور وسومر في العراق والحضارة المصرية القديمة في مصر وحضارة الهند القديمة والحضارة الهلينية، مما يؤكد عالمية الحضارة الإسلامية ويسهم في صياغة ملامح البنية الثقافية المتنوعة للحضارة الإسلامية بتنوع تلك الثقافات والقوميات والأجناس، وكذلك التنوع الكبير في البنية البشرية للأمة الإسلامية، وقد غدت الحضارة الإسلامية من خلال هذا التنوع حضارة عالمية بالفعل، وكان الإسلام هو القاسم المشترك الأعظم الذي جمع هذه التوليفة في وحدة واحدة علي اختلاف أنواعها.

وقد تخصبت الحضارة الإسلامية من هذا التنوع الثقافي والبشري العظيم مما زاد من قوتها وحيويتها كما أخصبت بدورها هذا التنوع ووحده، وجاء الإسلام كرسالة عالمية ليقوم بإعادة صياغة وإعادة تنظيم لكل هذه المعطيات الثقافية شديدة التباين في الفنون والعلوم والصناعة والتجارة والسياسة لتتصهر في بوتقة الدين الإسلامي، والفكر

الإسلامي لتولد من جديد حضارة ذات شخصية متكاملة منفردة إسلامية الهوية، كان انتسابها إلى الإسلام سبباً مباشراً في وحدتها الجامعة المانعة وكان سبباً في عالميتها.

الوحدة الإنسانية في القرآن الكريم:

[كان الناس أمة واحدة] ^(١) [يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة] ^(٢).

[وهو الذي أنشأكم من نفس واحدة فمستقر ومستودع] ^(٣).

[وهو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها ليسكن إليها] ^(٤).

[وما كان الناس إلا أمة واحدة فاختلّفوا] ^(٥).

[إن هذه أمتكم أمة واحدة وأنا ربكم فانتقون] ^(٦).

[خلقكم من نفس واحدة ثم جعل منها زوجها] ^(٧).

هذه الآيات إنما تؤكد وحدة البشر جميعاً في الأصل الإنساني الواحد كما يتأكد التنوع أيضاً في القرآن الكريم:

[ومن آياته خلق السموات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم إن في ذلك

لآيات للعالمين] ^(٨) والآية الكريمة السابقة تؤكد التنوع والاختلاف داخل إطار وحدة الإنسانية.

(١) سورة البقرة: الآية ٢١٣.

(٢) سورة النساء: الآية ١.

(٣) سورة الأنعام: الآية ٩٨.

(٤) سورة الأعراف: الآية ١٨٩.

(٥) سورة يونس: الآية ١٩.

(٦) سورة المؤمنون: الآية ٥٢.

(٧) سورة الزمر: الآية ٦.

(٨) سورة الروم: الآية ٢٢.

[يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثي وجعلناكم شعوباً وقبائل
لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم] ^(١).

[يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها
وبث منهما رجلاً كثيراً ونساءً واتقوا الله الذي تساءلون به والأرحام إن الله كان
عليكم رقيباً] ^(٢).

وحدة المسمى :

إن تاريخ كلمة الإسلام ليست فقط منذ ظهور الإسلام في الجزيرة العربية علي
رسولنا محمد صلي الله عليه وسلم... وإنما هو تاريخ موصول ضارب الجذور في
الزمان منذ آدم عليه السلام.. ومن إبراهيم عليه السلام حينما قال: [إني وجهت وجهي
للذي فطر السموات والأرض حنيفاً وما أنا من المشركين] ^(٣).

إن تاريخ هذه التسمية هو تاريخ أنبياء الله منذ آدم وحتى محمد تجمعهم وحدة
المسمى علي رغم تعدد الأنبياء وتعدد الأمم التي بعثوا فيها، إلا أن الهدف واحد وهو
الدعوة لدين الله الواحد والدعوة للإسلام [إن الدين عند الله الإسلام] ^(٤) آية شاملة
جامعة مانعة تؤكد وحدة الدين الإسلامي في كل زمان ومكان عند كل الرسل والأنبياء.

وتؤكد آيات كتاب الله المعجز أن كل دين كان يدعو إليه كل نبي هو الإسلام
بمعناه الشامل فقد جاء علي لسان إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام: [ربنا واجعلنا
مسلمين لك ومن ذريتنا أمة مسلمة لك وأرنا مناسكنا وتب علينا إنك أنت التواب
الرحيم] ^(٥) ، وقد قال يعقوب لبنيه ينصحهم قبل أن توافيه المنية: [إن الله اصطفى لكم
الدين فلا تموتن إلا وأنتم مسلمون] ^(٦). كذلك عندما قال الحواريون لعيسي عليه

(١) سورة الحجرات: الآية ١٣.

(٢) سورة النساء : الآية ١.

(٣) سورة الانعام: الآية ٧٩.

(٤) سورة آل عمران : الآية ١٩.

(٥) سورة البقرة: الآية ١٢٨.

(٦) سورة البقرة: الآية ١٣٢.

السلام: [آمنا بالله وأشهد بأننا مسلمون]^(١). ويقول الله تعالى في كتابه العزيز عن التوراة: [يحكم بها النبيون الذين أسلموا]^(٢).

وقد جاء علي لسان نبي الله نوح عليه السلام: [وأمرت أن أكون من المسلمين]^(٣).

وعلي لسان موسي عليه السلام: [فعليه توكلوا إن كنتم مسلمين]^(٤).

وعلي لسان يوسف عليه السلام يدعو ربه: [توفني مسلماً وألحقني بالصالحين]^(٥).

وقال الله تعالى مخاطباً المسلمين: [شرع لكم من الدين ما وصى به نوحاً والذي أوحينا إليك وما وصينا به إبراهيم وموسى وعيسى أن أقيموا الدين ولا تتفرقوا فيه]^(٦).

ومن هنا اجتمع المسلمون جميعاً في مشارق الأرض ومغاربها تحت مسمى الإسلام كرمز ديني وفكري وثقافي شامل... وجمعتهم وحدة الإسلام كتسمية وكمدلول ساهم في تأكيد مفهوم الهوية الإسلامية في الوجدان الجماعي للامة الإسلامية بشكل ممتد عبر العصور.

قال تعالى: [هو سماكم المسلمين من قبل وفي هذا ليكون الرسول شهيداً عليكم وتكونوا شهداء على الناس]^(٧).

فمسمى الإسلام يوحد كل الأديان وكل أنبياء الله بعثوا بالإسلام ولكن تعددت التشريعات وتنوعت المناهج تبعاً لكل أمة بعث فيها نبيها.

(١) سورة آل عمران: الآية ٥٢.

(٢) سورة المائدة: الآية ٤٤.

(٣) سورة يونس: الآية ٧٢.

(٤) سورة يونس: الآية ٨٤.

(٥) سورة يوسف: الآية ١٠١.

(٦) سورة الشورى: الآية ١٣.

(٧) سورة الحج : الآية ٧٨.

وحدة العقيدة :

إن ظهور العقيدة الإسلامية كان بمثابة عامل أساسي في قيام الحضارة الإسلامية، فكانت بمثابة القاسم المشترك الأعظم.

وكانت العقيدة الإسلامية أيضاً بمثابة البعد الروحي والفكري الرئيسي والمركزي في الحضارة الإسلامية والذي يتفاعل إيجابياً مع الأبعاد الحضارية الأخرى المادية والمعنوية المتمثلة في مزيج تلك الأبعاد فتمتجانس محسوب لينتج عن هذا التفاعل كل متكامل يمثل نسيج واحد للحضارة الإسلامية كانت العقيدة فيه تمثل مكاناً بارزاً هو مكان الصدارة في هذا النسيج المتوحد.

لقد اقترنت الحضارة الإسلامية بالعقيدة علي مدي أربعة عشر قرناً من الزمان في علامة توافق وانسجام وتكامل انعكس ذلك علي أقطار أخرى وأوطان متجاورة تدين بالإسلام وقارات بعيدة دخلت الإسلام لتسقط في ظل العقيدة الإسلامية كل الحواجز القومية.. والعرقية.. والحضارية.. والإنسانية لتتفتح كل القوميات والعرقيات والحضارات علي الإسلام كعقيدة موحدة لكل هذا التنوع فلا يصبح هناك انتماء عرقي أو جغرافي أو قومي ولكن الانتماء الحقيقي هو الانتماء إلي الإسلام كدين. وإلي الإسلام كحضارة أصبحت عالمية من خلال العقيدة ومن خلال التنوع الجغرافي الفريد الذي يمثل البنية الجغرافية والبشرية للأمة الإسلامية.

ومن هذا المنطلق تحددت هوية الحضارة الإسلامية من خلال التحديد الشديد للوضوح للانتماء العقيدي، وتحللت العقيدة دورها الأساسي والموحد داخل إطار الحضارة الإسلامية لبحث التفاعل المتكامل بين المعطيات الروحية للعقيدة والمعطيات المادية للثقافات المتعددة التي تمثل التنوع لينشأ من هذا التفاعل انبعاث حضاري جديد يمثل كلاً متكاملًا هو انبعاث الأمة الإسلامية.

وبهذا كانت العقيدة الإسلامية بمثابة القوة الدافعة المكونة للحضارة والمحركة لطاقتها وبهذا غدا الإسلام عاملاً موحداً لكل المتغيرات داخل الحضارة الإسلامية، كما أصبح عاملاً موحداً للمسار الإنساني مستنداً إلي وحدة الطبيعة الإنسانية فمن المتعارف

عليه أن الإنسان هو صانع الحضارة ومن ثم أصبح التواصل بين الشعوب، والتوافق بينها علي أساس العقيدة وأساس العقيدة في الإسلام هو التوحيد.

وحدة اللغة :

اللغة العربية أحد عناصر الوحدة في الحضارة الإسلامية.

لقد شرفت العربية كلغة وتكرمت باختيار **الله** سبحانه وتعالى لها لتكون لغة الإسلام ديناً وعقيدة... الإسلام الذي يعتبر تتمة الأديان وأكملها [**إن الدين عند الله الإسلام**] فقد ارتبطت العربية بالإسلام كدين ورسالة ارتباطاً وثيقاً فكانت أداة الإسلام في دعوته إلي الناس كافة وفي عرض رسالته السامية... ومن هنا فقد [**الله** لغة الدين فكانت العربية هي اللغة الوحيدة التي انتشر من خلالها الإسلام بنوره وعزته، وأصبحت وسيلة الاتصال بين المسلمين جميعاً في شتى أنحاء المعمورة.

وقد شرفت العربية وتكرمت باختيار **الله** سبحانه وتعالى رسول الإسلام محمد بن عبد **الله** صلى **الله** عليه وسلم نبياً عربياً.

كما شرفت العربية أيضاً باختيار **الله** سبحانه وتعالى لها لتكون لغة القرآن الكريم.. كتاب **الله** .. ودستور الإسلام.. الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم حميد.. ومن هنا توثقت الصلة بين العربية كلغة والإسلام كدين عالمي يشمل ويستوعب كل الأديان فاستمدت عالميتها منه ومن القرآن كإطار نظري وفكري وتطبيقي للإسلام .

وكان من أهم مظاهر التشريف للعربية أن أضحيت لغة القرآن وقد أكد **الله** سبحانه وتعالى ذلك في كتابه العزيز حيث قال: [**إنا أنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون**]^(١) [**وكذلك أنزلناه قرآناً عربياً وصرفنا فيه من الوعيد**]^(٢) [**كتاب فصلت آياته قرآناً عربياً لقوم يعلمون**]^(٣) [**إنا جعلناه قرآناً عربياً لعلكم**

(١) سورة آل عمران: الآية ١٩.

(٢) سورة يوسف: الآية ٢.

(٣) سورة طه: الآية ١١٣.

(٤) سورة فصلت: الآية ٣.

نحفلون^(١) [قرآنا عربيا غير ذي عوج لعلهم ينتقون]^(٢) [وكذلك أوحينا إليك قرآنا عربيا]^(٣) [أأعجمي وعربي قل هو للذين آمنوا هدي وشفاء]^(٤).

تقول غادة عبد العزيز عن جمال القرآن: " إن العربى افتتن بصياغة القرآن وأسلوبه وبيانه، وشرف معانيه فى أول الأمر ، ثم بعد ذلك أخذ كلما ارتقى به الإسلام غاص فى تدبر القيمة الأخلاقية والسياسية والجمالية التى تدور حولها معانى القرآن، لقد أقبل العربى على ذلك النموذج الراقى يملؤه الإعجاب به فهو بلسان عربى مبين ولكنه ليس بقول شاعر ولا طلاسـم ساحر، ولا تراثيل كاهن ومع ذلك فهو عربى، عربى فى أسلوبه وذوقه واستثارة مكانـم الجمال فى الحس الإنسانى^(٥).

التوحيد :

أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمد رسول الله . هو أول أهم ركن من أركان الإسلام، التوحيد هو الأساس النظري والفكري لحضارة الإسلام والذي تبلورت من خلاله كل قيم الحضارة الإسلامية الدينية والإنسانية والفكرية والجمالية. يقول إميل إيزن E.Esin : " العقيدة فى الإسلام تقوم علي مبدأ الإله الواحد فهو الله سبحانه وتعالى الدائم الأبدى الخالق للعالم، العالم الذي يمكن تصوره، والعالم الذي لا يمكن تصوره ولقد تم التعبير عن التجريد المطلق للألوهية فى القرآن^(٦).

وتقول إيمان عيد : " لقد كانت وحدة التصميم الجمالى فى الفن الإسلامى عبر الزمن هى المعادل لوحدة العقيدة وتأثيرها على فكر المسلم^(٧) .

(١) سورة الزخرف: الآية ٣.

(٢) سورة الزمر: الآية ٢٨.

(٣) سورة الشورى: الآية ٧.

(٤) سورة فصلت: الآية ٤٤.

(٥) غادة عبد العزيز: التوازن معيار جمالى ، رسالة ماجستير ، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م ، ص ١٤٨.

(٦) Emel Esin: the Quranic verses and the Hadith Has sources of inspiration in Islamic art, P. 73 proceedings of the international symposium held in Istanbul in April 1983 in Islamic Art common Principles, Formes and themes, Damascuse, Dar El Fikr 1989.

(٧) إيمان عيد : المضمون الإسلامى فى الفكر المعمارى، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الهندسة، جامعة القاهرة، ١٩٩٣.

القرآن الكريم والسنة النبوية:

إن القرآن الكريم باعتباره الدستور الإلهي والركيزة الأساسية للتشريع في الإسلام، والسنة النبوية المشرفة باعتبارها القدوة المنزهة للبشر جميعاً يمثلان مصدراً أساسياً يحدد ملامح الفكر في الحضارة الإسلامية.

ويمثلان أحد الروافد الثقافية الرئيسية في الحضارة الإسلامية... كما يمثلان أحد المظاهر الثقافية الموحدة للحضارة الإسلامية... فمن خلال القرآن الكريم والسنة النبوية استطاعت الثقافة الإسلامية أن تؤثر تأثيراً واضحاً في الثقافات المتعددة التي انضوت تحت لواء الإسلام مختارة بإرادتها من خلال المبدأ الأساسي في الإسلام [لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي]^(١) [لكم دينكم ولي دين]^(٢).

لقد تم هذا التحول الثقافي الفكري الكبير من خلال القرآن والسنة فكانا مصدراً للوحدة التي جمعت كل التعدد الثقافي بفضل مصدرهما الإلهي الواحد.

ومن الجدير بالذكر أن هناك مغزي من نزول القرآن الكريم باللغة العربية وفي قوم عرب برعوا أيمًا براعة في علوم اللغة والشعر والأدب والبلاغة والبيان في الجاهلية فأنزل إليهم القرآن باللغة العربية فكان إعجازاً مذهلاً بالنسبة إليهم، وكان بمثابة تحد لهم علي أن يأتوا بسورة من مثله: [قل لئن اجتمعت الإنس والجن علي أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيراً]^(٣) فقد جاء القرآن بأسلوبه السلس المعجز وبلاغته ليتحدى قدرات العرب الذين بلغوا في الشعر مبلغاً عالياً من الجودة والتمكن ... نزل القرآن إليهم فأصبح مصدراً من مصادر الإعجاز البياني الإلهي الذي لا يستطيع البشر أن يأتوا بمثله ولو بصورة واحدة [وإن كنتم في ريب مما نزلنا

(١) سورة البقرة: الآية ٢٥٦.

(٢) سورة الكافرون: الآية ٦.

(٣) سورة الإسراء: الآية ٨٨.

علي عبدنا فأتوا بسورة من مثله ^(١) **[قل فأتوا بسورة من مثله وادعوا من استنظعنتم من دون الله]** ^(٢).

وهكذا أصبحت العربية لغة الثقافة الإسلامية عالمياً فقد شرفت بالقرآن والسنة النبوية المشرفة المصدر الثاني للتشريع بعد القرآن التي أُمِرَ المسلمون باتباعها .. وأصبحت العربية وسيلة الإسلام كدين وعقيدة لنقل فكر الإسلام وتصوره الشامل ورسالته إلي العالمين في كل زمان ومكان إلي أن يرث الله الأرض ومن عليها ومن هنا تفردت العربية باعتبارها لغة القرآن والحديث.

خاصية العالمية من خلال الانتشار العالمي للعربية مع انتشار الإسلام:

ومن هنا تفردت العربية باعتبارها لغة القرآن والحديث بخاصية الانتشار المكاني، فلم تعد محددة بالجزيرة العربية فقط بل أصبحت حدودها المكانية في كل بقاع الأرض التي دخلها الإسلام من الصين شرقاً إلي أسبانيا المسلمة وجبال البرانس غرباً.. فقد تميزت العربية بأنها أوسع اللغات انتشاراً وذلك عكس أي من الحضارات السابقة التي كانت محددة بلغتها الخاصة وأرضها التي ظهرت عليها.

بينما في الحضارة الإسلامية كان لازماً علي كل من دخل الإسلام أن يجيد العربية لأنها لغة القرآن.. بها يتلو القرآن وبها يصلي، ومن ثم أصبحت العربية هي اللغة المشتركة والموحدة بين جميع القوميات والشعوب والعرقيات التي دخلت في الإسلام وتوحدت من خلالها جميع اللغات. وأصبحت العربية وعاء الثقافة الإسلامية علي مدي أربعة عشر قرناً من الزمان واستمدت العربية من القرآن أصالتها واستمراريتها وثباتها حتي يرث الله الأرض ومن عليها، لأنها ارتبطت بالقرآن، ولقد أكد الله حفظ القرآن علي مر العصور: **[إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون]** ^(٣)، كما استمدت العربية من رسالة القرآن وعلومه مفردات كثيرة دخلت إلي قاموس العربية من خلال القرآن وتشبيهاته البلاغية المتعددة واستعاراته الثرية... وكان من نتائج ذلك إثراء اللغة العربية وظهور

(١) سورة البقرة: الآية ٢٣.

(٢) سورة يونس: الآية ٣٨.

(٣) سورة الحجر: الآية ٩.

العلوم الشرعية كالفقه والحديث.. وعلوم القرآن وازدهرت هذه العلوم أيما ازدهار وازدهرت من خلالها اللغة العربية.

ومن هنا أصبحت اللغة العربية ذات آفاق أرحب لغوياً بعد أن كانت محددة داخل إطار التراث الشعري الجاهلي.. فازدهرت المؤلفات باللغة العربية كما أصبحت العربية أكثر ثراء من خلال حركات الترجمة للعربية لكل التراث الثقافي للأمم السابقة علي الإسلام للاستفادة منه واستلهامه والإضافة إليه... خاصة وأن اللغة العربية تتميز بثراء المترادفات وتنوعها الفريد وكما تتميز بإمكانياتها اللغوية المتعددة.

ومن هنا أصبحت العربية أحد العوامل الرئيسية للوحدة الحضارية البارزة في كيان الأمة الإسلامية.. فبالإضافة إلي كونها أداة العبادة التي توحدت كل الجنسيات واللغات من خلالها أصبحت أداة العلم أيضاً من خلال حركات الترجمة الواسعة الانتشار لكل العلوم والمعارف العالمية في جميع أنحاء الأراضي الإسلامية فطلب العلم في الإسلام عبادة.. وبكل اللغات.. وفي أي مكان مهما بُعد فالرسول صلي الله عليه وسلم قال: "اطلبوا العلم ولو في الصين" فالعلم في الإسلام وسيلة وليس غاية وسيلة للوصول إلي الله.

وقد أصبحت العربية فيما بعد أداة العلم والثقافة الإسلامية في جميع أنحاء العالم الإسلامي في القرون الوسطي المظلمة في أوروبا حينذاك.

ويؤكد ذلك جورج سارتون حيث يقول: " حقق المسلمون عباقرة الشرق أعظم المآثر في القرون الوسطي، فقد كتبت أعظم المؤلفات قيمة وأكثرها أصالة وأغزرها مادة في تلك العصور باللغة العربية التي كانت منذ منتصف القرن الثامن الميلادي حتي نهاية القرن الحادي عشر، لغة العلم الارتقائية للجنس البشري، والحق أنه كان ينبغي لأي كان، إذا أراد أن يلم بثقافة عصره وبأحدث صورها أن يتعلم اللغة العربية، ولقد فعل ذلك كثيرون من غير المتكلمين بها ⁽¹⁾.

(1) G.Sarton : Introduction to the History of science, vol 1, p. 16-17.

وعلي ذلك أصبحت العربية ليس فقط مجرد أداة للتفاهم والتواصل بين البشر بل أصبحت عاملاً من عوامل الوحدة الثقافية بين أجناس وقوميات ولغات شتى، كونت بنية الأمة في الحضارة الإسلامية... وأصبحت لغة العلم والفن والثقافة وعكست من خلالها الفكر الإسلامي والثقافة الإسلامية. حتي أن العلماء من غير العرب كانوا يؤلفون إبداعاتهم باللغة العربية إلي جانب لغاتهم الأصلية حتي يضمنوا لكتاباتهم الانتشار عالمياً.

ومن هنا نجد أن اللغة العربية وحدت كل اللغات المتعددة داخل إطار الثقافة الإسلامية ولم تلغها فكان الصيني والفارسي والهندي والإفريقي يجيد العربية بجانب لغته الأصلية حتي يقرأ القرآن ويقيم الصلاة وهما عماد الإسلام وهكذا توحدت كل اللغات وذابت في العربية التي أصبحت لها السيادة الثقافية لأنها لغة الدين التي نزل بها القرآن فكانت بمثابة وحدة ثقافية كبرى، وثقت العري بين الشعوب الإسلامية وجمعتها علي اختلاف لغاتها حيث أصبحت بمثابة رابطة ثقافية قوية وحيوية متأصلة ممتدة في طبقات التاريخ القديم ومستمرة إلي الأبد حتي يرث الله الأرض ومن عليها.

عالمية اللغة العربية والخط العربي من خلال التنوع والوحدة:

من هنا أصبحت اللغة العربية عاملاً موحدًا من أهم عوامل الوحدة في الحضارة الإسلامية أصبحت لغة دولية عالمية يتكلم بها المسلمون في مشارق الأرض ومغاربها، كما أبدعت مجالاً عريضاً من الفنون الإسلامية العالمية شمل أرجاء العالم وهو مجال (الخط العربي) الذي يعتبر جهاً فنياً جمالياً من الوجوه الإبداعية المتنوعة للحضارة الإسلامية، فقد ازدهر الخط العربي في جميع أرجاء العالم الإسلامي، وأصبح بالإضافة إلي وظيفته في التدوين وكتابة القرآن الكريم وكتابة الكتب والترجمة - أصبح له وظيفة جمالية إبداعية كبرى داخل إطار الحضارة الإسلامية، فنجد علي الحوائط علي المشكاوات وعلي القطع الفنية التي تستخدم في الاستعمال اليومي حتي في شبابيك القل التي كانت تستخدم في شرب الماء وفي باطن رقبة القلة كان الفنان المسلم يزخرف الطين الذي صيغت منه القلة ويكتب كلمة هي عبارة عن حكمة مثل بسم الله - خف تطفو - عف تعاف - وفي هذا مضامين جمالية وفكرية عميقة جدًا لا يتسع مجال ذكرها.

ولقد تميز فن الخط العربي الإسلامي أيضا بأهم سمات الحضارة الإسلامية السابقة الذكر (الوحدة - التنوع - العالمية) فالوحدة تتمثل في أصله اللغوي فالحروف وأشكالها وحدة ثابتة، أ - ب - ت، أما التنوع فقد تنوع الخط العربي إلى أنواع إبداعية كثيرة جدًا وامتزج بالتصميمات النباتية والهندسية في توافق بديع وغطي كل الأسطح والجدران في المساجد وعلي القباب من الخارج وفي باطن القبة من الداخل كما غطي جدران المنازل والأسبله والتكايا، كذلك غطي كل منتجات الحياة اليومية التي يستخدمها المسلم وغير المسلم.

تذكر فاطمة عبد الصمد: " إن أكثر تنوع الخطوط العربية غرابة الخط الفارسي نستعيق المركب من النسخ والتعليق في حروفه المنخفضة التي تعطي انطباعاً بالحركة السريعة، والطغراء العثمانية في تكرار حروفها الرأسية المتعالية تردد الانسياب الأفقي في الحروف الدائرية ^(١) .

كما تنوع أيضاً الخط العربي في طرزهِ المختلفة فهذا ١ - الطراز الكوفي [الكوفي المزهر - المورق - المعماري - الكوفي المربع].

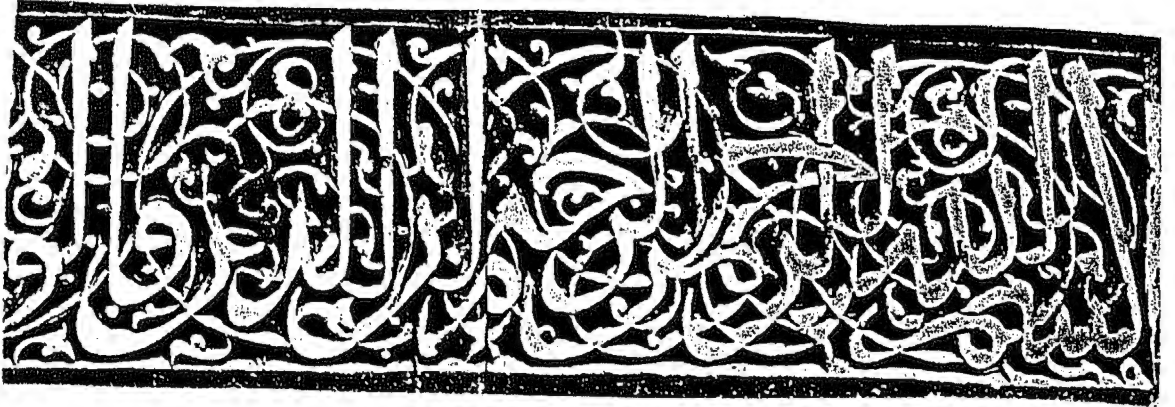
٢ - الطراز الأندلسي. ٣ - الطراز المغربي.

٤ - الطراز العثماني.

كما تنوع أيضاً من خلال الخامات فنجد الخط والحروف العربية نفذت من كل الخامات ١ - الحجر. ٢ - النحاس. ٣ - الخشب. ٤ - الخزف. ٥ - النسيج. ٦ - الجص.

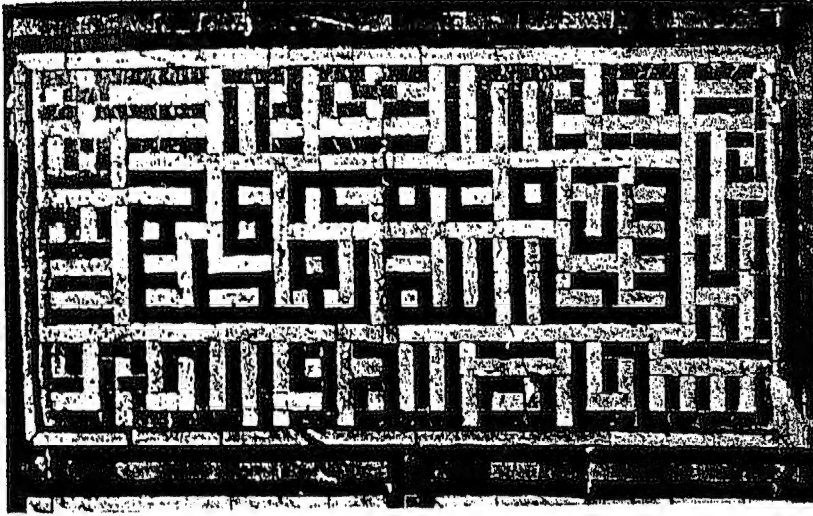
أما العالمية: فإن الخط العربي دخل إلى كل بلد من بلاد الإسلام وكل من هذه البلاد ابتكر أساليب إبداعية جمالية لصياغة الخطوط العربية وادخالها مع التصميمات الهندسية والنباتية في تكوينات فنية غير مسبوقة.

(١) فاطمة عبد الصمد: القيم الجمالية في الفن الإسلامي وأثرها على فن النهضة الأوروبي كمدخل للتنوع الفني، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٩، ص ٤٤.



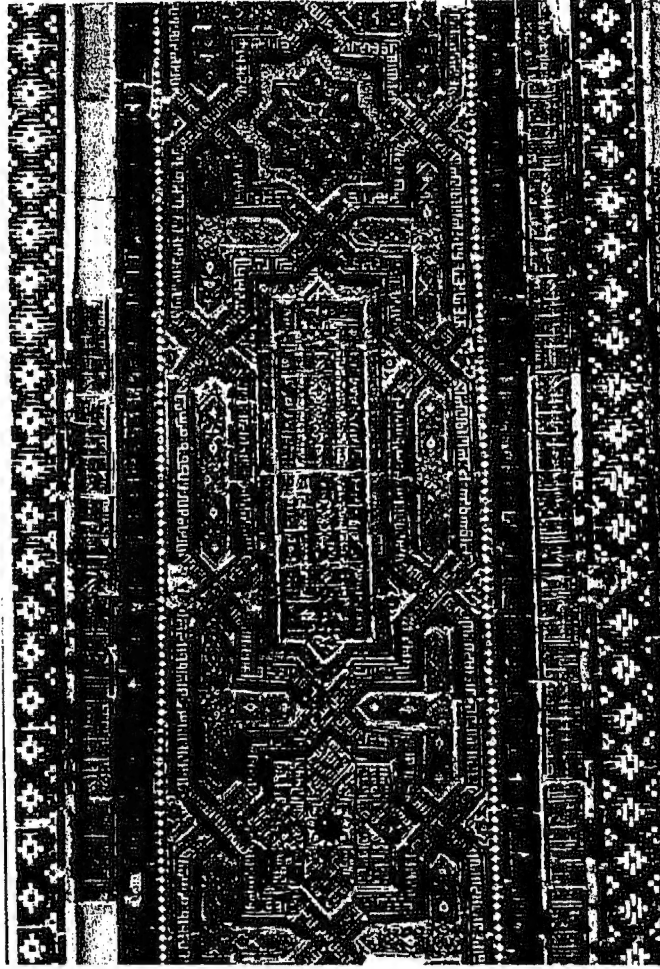
(شكل ٤٧)

نموذج للكتابة بخط الثلث محفور في الحجر لعبارة (بسم الله
الرحمن الرحيم) لقد أصبحت اللغة العربية مجالاً عالمياً
بالإضافة إلى أنها أصبحت مجالاً جمالياً.



شكل (٤٨)

توحد الخط العربى فى أصله اللغوى وتنوع إلى أنظمة بصرية جمالية عديدة تنوعت
بتنوع بلدان العالم الإسلامى، نموذج من الخط الكوفى - نسبة إلى الكوفة بالعراق -
جزء تفصيلى من حائط تحول فيه الخط العربى إلى نظام جمالى من خلال ذكر الله
جمالياً فكتب الفنان عبارة (سبحان الله والحمد لله ولا إله إلا الله والله أكبر) وفى
الوسط (سبحان الله العظيم وبحمده) داخل إطار مستطيل .



شكل (٤٩)

جزء من حائط في مسجد في سمرقند - أوزبكستان حالياً.
 عندما تتحول اللغة العربية وهي أحد مكونات العقيدة في الحضارة الإسلامية إلى قيم
 فنية كالإيقاع والتناسب والوحدة والتنوع والشكل والأرضية وملامس السطوح، من
 خلال آيات القرآن الكريم على الحوائط، فتظل العين تسبح معها وتتجول في ألوان
 الأزرق والسماوى والتركواز من أسفل لأعلى، في ترقب يتحول إلى شحنة إبداعية
 إيمانية وجدانية في لحظة نادرة .

وفي كل بلد كان الخط يستمد إبداعاً تكوينياً جديداً يشق اسمه من اسم البلد التي أبدعته فالخط الكوفي من الكوفة بالعراق ٤ والخط الأندلسي من الأندلس، والخط المغربي والخط الإيراني، والخط العثماني الذي تميز بسمات إبداعية مختلفة تماماً عن أنواع الخطوط الأخرى.

وكان الفنانون المسلمون يتبارون في إبداعاتهم وابتكاراتهم وكانوا يفتخرون بحفر أسمائهم أو كتابتها على أعمالهم الفنية شرفاً لهم وفخراً واعتزازاً بالعربية لغة القرآن.

الوحدة والتنوع في الفن الإسلامي :

وبما أن الفن الإسلامي أحد مظاهر الحضارة الإسلامية فهو بالتالي يعكس خصائصها المميزة والتي اكتسبتها سمات الوحدة والتنوع وكانت هذه السمات بالنسبة للفن الإسلامي تمثل الوحدة الروحية المستمدة من العقيدة واللغة كأحد المكونات الأساسية للحضارة، والوحدة الجمالية المستمدة من تحويل هذه العقيدة وهذه اللغة إلى تعبيرات جمالية مترجمة في صور وتشكيلات معمارية وخطية وتصميمات نباتية وهندسية بلغت في وحدتها حداً أبهر المفكرين والفلاسفة، كما بلغت في تنوعها وعالميتها الحدود الجغرافية التي وصلت إليها الحضارة الإسلامية.

ويمكن القول بثقة أن الوحدة والتنوع في الفنون الإسلامية ما هي إلا ترجمة في صورة صيغ جمالية بليغة تعكس مضامين التوحيد كأهم مكون من مكونات الوحدة في الحضارة الإسلامية عامة، وأهم مكون من مكونات الوحدة في الفنون الإسلامية خاصة.

وقد أشار كلود هيوم برت C.H. Bert " إلى أن الفن الإسلامي فن نابع عن فكر وعقيدة راسخة داخل وجدان الفنان المسلم التي ارتبطت معيشتة بعناصر الحياة الدينية والدنيوية في آن واحد، كما اسند انتشار الفن الإسلامي إلى قدرة المسلمين على التوافق مع معطيات الحضارات التي احتكوا بها في عصرهم واستطاعوا الامتزاج بها ومعايشتها مما ساعد على ثراء وتنوع ووحدة الفن الإسلامي " (١).

(1) C.H. Bert: Islamic ornamental Design, London Faber and Faber 1980, p.30.

يؤكد نيتوس بيركهارد هذه الرؤية حيث يقول: " إن الفن الإسلامي في شموله إنما يشكل أساساً جوهرياً في إسقاط أبعاد الوجدانية الإلهية وتحويلها إلى نظام بصري "(١). وعلي ذلك فإن الوحدة داخل إطار التنوع تنعكس من خلال وحدة النظم الفكرية التي اتسمت بالكلية والشمول فطُبعت المضمون الجمالي بطابع من السمات الموحدة، وتصبح الخامة أو الخامات بجميع أنواعها بمثابة وسائط لنقل المضامين الكامنة والأشكال المباشرة من خلال تحميلها بالعديد من الأسس والقيم والخصائص والسمات الفنية. كما أن التنوع انعكس من خلال تنوع الأجناس البشرية المكونة لبنية الأمة الإسلامية وبالتالي تنوع ثقافتهم ولغاتهم وأراضيهم التي أضاعها الإسلام بنوره وتنوعت جغرافياً وتاريخياً، وبالتالي أحدثت مداً واسعة من التنوع الحضاري السابق علي الإسلام والمعاصر للإسلام، والذي عكس بالتالي مداً شاسعة جداً من المفاهيم الجمالية والأساليب الفنية التي كانت سائدة قبل الإسلام والتي استفاد منها الفنان المسلم ولم يلفظها أو يهملها بل أخضعها للفكرة الكلية الشاملة التي عبرت عنها حضارته الإسلامية ودينه الجديد وهي فكرة التوحيد.

وقد ذكر ديمانند : " إن من تقاليد الحضارة الإسلامية تبادل الفنانين والصناع وتقلعهم بين شتى البقاع في العالم الإسلامي لبناء القصور والمساجد والقلاع وغيرها، حيث حققت هذه التقاليد فكرة التآلف والوحدة والإخاء وتطعيم الخبرات بعضها ببعض الآخر، وحيث ظهرت الوحدة الفنية في الجوهر آخر الأمر متماسكة تستمد روحها من إلهام واحد مهما تباينت عناصرها، وتنوعت أشكالها واختلفت تقنياتها، كما أن هذا الفن العظيم الذي شرب في طفولته شتى الألبان، وهام بين مختلف أنواع الفنون والجمال قد استأثر بإعجاب العالم الأوروبي وغدا بدوره إلهاماً ومصدراً لاقتباساته الفنية ذلك الأمر الذي جعل ملوك الغرب يكتزون نفائس الفن الإسلامي ضمن مقتنياتهم "(٢).

وهذا إن دل علي شيء فإنما يدل علي مرونة وتفاعل الإسلام كدين وحضارة وثقافة وكفن، إذا جاز التعبير، فالإسلام كدين جاء ليستوعب كل الديانات السابقة ويحتويها لا لينفصل عنها ويلفظها، فقد جاء الإسلام لكل الناس لا لفئة بعينها كالديانات

(1) Burck Hardt: Art of Islam Language and meaning, Ibid p. 96.

(٢) م. س ديمانند: الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد عيسى، دار المعارف، ١٩٨٢، ص ١٥.

السابقة فكل رسول قبل الإسلام كان يبعث إلي جماعة بعينها أو فئة بعينها، إلا محمد صلى الله عليه وسلم بعث للبشرية جمعاء [وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيراً ونذيراً ولكن أكثر الناس لا يعلمون]^(١).

والمؤمنون
كما جاء الإسلام ليؤكد الاعتراف بالديانات السابقة عليه وبرسلها [كل آمن بالله وملائكته وكتبه ورسله لا نفرق بين أحد من رسله وقالوا سمعنا وأطعنا غفرانك ربنا وإليك المصير]^(٢).

الإسلام في سبيل الاعتراف بكل الديانات السماوية السابقة هو الدين المتمم المصحح لكثير من الأوضاع والأفكار التي تحرفت عبر العصور وهو الدين الشامل الكامل الخاتم الذي يحتضن ويستوعب ويحتوي كل ما سبق.

من هنا فلا عجب من انفتاح الفن الإسلامي وهو أحد مظاهر الدين الإسلامي الجمالية أو إذا جاز التعبير أحد تراجمه أو أحد أصداؤه الجمالية، لا عجب أن يفتح علي كل الفنون وكل الثقافات السابقة ينتقي ويستلهم ما يتوافق وفكره ويلفظ ما يتعارض معه ليكون نظرة فنية شاملة متنوعة كلية، تستقي جذورها من كل التنوعات السابقة عليها وتوحيدها داخل إطار المضمون الواحد الذي عبرت عنه أو عبر عنها.

يقول مراد ويلفرد هوفمان^(٣): " الفن الإسلامي لم يبدأ من فراغ، ولكنه صهر وصبغ فنون الأجناس المختلفة التي دخلت الإسلام، فهو ليس نتاج جنس أو منطقة، ولكنه نتاج دين احتوى الأجناس والمناطق، فهو يعبر عن شعور ديني، وأسلوب حياة بقدر ما يعبر عن عقيدة دينية"^(٣).

(١) سورة سبأ: الآية ٢٨.

(٢) سورة البقرة: الآية ٢٨٥.

(٣) مراد ويلفرد هوفمان: سياسى ودبلوماسى ألماني مسلم، تسمى باسم مراد فريد، له العديد من الكتب والمؤلفات عن (الإسلام كبديل) - (الطريق إلى مكة).

(٣) مراد ويلفرد هوفمان: الإسلام كبديل، تعريب عادل المعلم، القاهرة، دار الشروق، الطبعة الأولى،

١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م، ص ٦٥.

تؤكد هذه الرؤية سرية صدقي فتذكر: " قد شمل مفهوم البيئة في القرآن الكريم وفي الإسلام العالم كله مما مكن الفنان المسلم أن يتجول في أرجاء الفنون والثقافات السابقة علي الإسلام والأخذ منها بحرية وحيوية "(١).

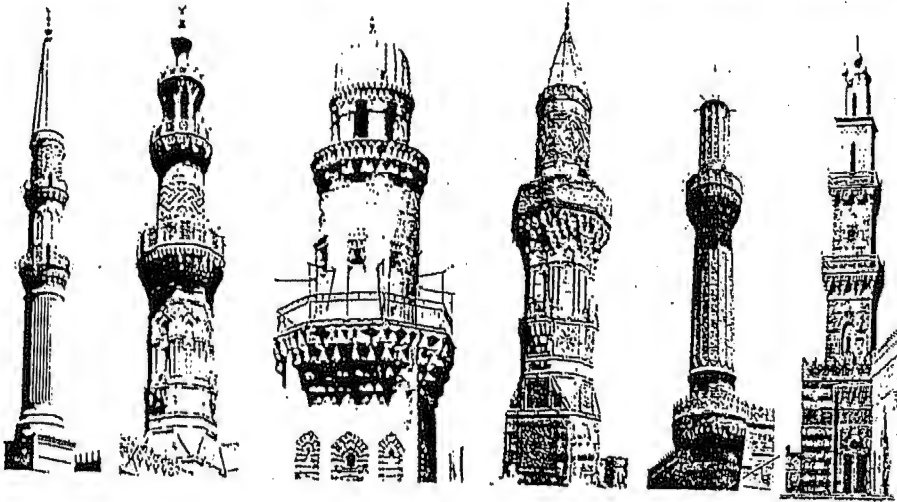
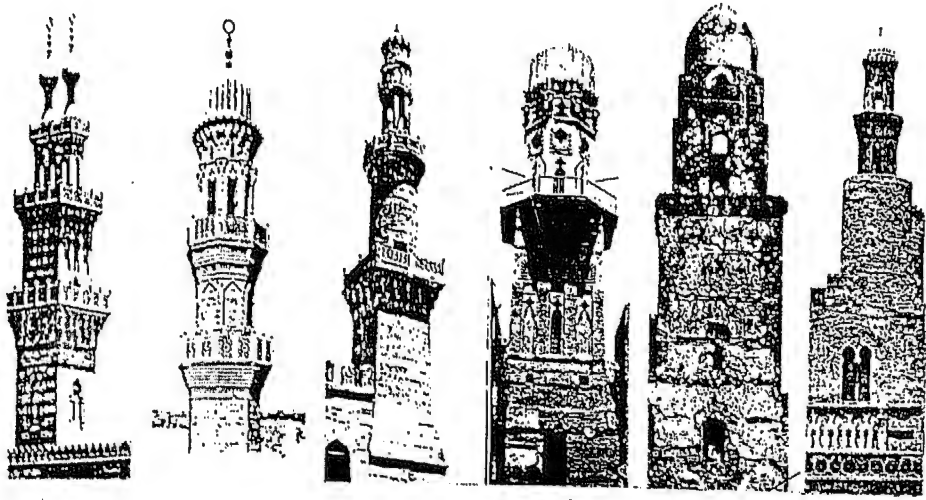
تنوع الشكل وتوحد المضمون :

وداخل إطار الفن الإسلامي جاء التنوع في الشكل والتوحد في المضمون، فانعكس التنوع من خلال الأشكال العديدة جدًا والمتنوعة والتي لا تحصي من أنواع الفنون الإسلامية بداية من العمارة بعناصرها العديدة من عقود وقباب ومآذن وأعمدة وشبابيك وأبواب ومنابر ومحاريب ومصابيح وسجاجيد وأرضيات رخامية وحوائط تحمل تصميمات خطية للقرآن ومقرنصات وصنجات مزررة إلي الأطباق الخزفية والمفروشات المنسوجة والمطبوعة وبلاطات السيراميك والأواني النحاسية والمصابيح الزجاجية والتصميمات الجصية إلي ما لا نهاية له من الأعمال الفنية الصرحية العملاقة والدقيقة والرقيقة التي تتمثل في قطعة حلي صغيرة مشغولة بدقة متناهية، كما تمثل صرحاً معمارياً جليلاً كمسجد السلطان حسن.

يكتفي للتدليل علي التنوع الهائل أن أي عمل من الأعمال الفنية السابقة وليكن المئذنة مثلاً أو المحراب ٦- يعكس تنوعات هائلة في الشكل مع توحد المضمون الذي يمثل النداء للصلاة والتوجه عند الصلاة، فهناك المئذنة المربعة في المغرب والأندلس والشام، والمئذنة ذات القواعد والشرفات المتدرجة لأعلي كما في مصر، والمئذنة الملوية الحلزونية في العراق في سامراء وأبي دلف والمتوكل ومسجد ابن طولون في القاهرة، والمئذنة القلمية الرفيعة الرشيقة المسننة في استانبول في السلمانية وفي مسجد محمد علي، والمئذنة علي شكل نبات الصبار في الهند والمآذن السيراميكية في إيران.

نفس هذا التنوع الهائل ينطبق علي أشكال القباب فتوجد القباب المصمتة نصف الدائرية في القاهرة، كما توجد القباب ذات التصميمات المحفورة بالبارز والغائر في العصر المملوكي في المساجد ومقابر المماليك والقباب المغطاه بالسيراميك الأزرق الجميل في

(١) سرية صدقي: جماليات الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص ٢.



نماذج من المآذن من عصور تاريخية مختلفة تتوزع فيها الشكل الجمالى
وتوجد المضمون :

- ١ - مئذنة جامع ابن طولون المنوية.
- ٢ - مئذنة ضريح الجيوشى على جبل المقطم.
- ٣ - مئذنة ضريح الناصح نجم الدين أيوب آخر سلاطين الدولة الأيوبية.
- ٤ - مئذنة جامع الناصر محمد بن قلاوون بالقاهرة.
- ٥ - مئذنة مسجد منجك النيسى.
- ٦ - مئذنة مسجد قنبري الرماح بميدان صلاح الدين بالقاهرة.
- ٧ - مئذنة مسجد الغورى ببحى المنوية.
- ٨ - مئذنة مسجد الحمونية بميدان صلاح الدين وترجع إلى العصر العثمانى.
- ٩ - مئذنة مسجد مغلباى طاز ببركة النيل وترجع إلى العصر العثمانى.
- ١٠ - مئذنة خانقاة بيبرس الجاشنكير .
- ١١ - مئذنة أزبك اليوسفى.
- ١٢ - مئذنة مسجد الحسين بن على رضى الله عنه.



شكل (٥١)

سقاطة باب من البرونز ترجع إلى العصر السلجوقي ونفس وحدة التصميم، ولكن تمثل حصانين كجزء من باب خشبي محفور يرجع إلى العصر الفاطمي موجود بمتحف متروبوليتان. ثم سقاطة باب على هيئة حيوانية من العراق ، متحف الدولة ببرلين . نلاحظ الوحدة والتنوع بين الأشكال الحيوانية المجردة التي تحولت إلى نسق جمالي يخضع للوظيفة المنوطة به من خلال خامة الخشب أو خامة البرونز. وكما يقول ديماندا: " إن الوحدة الفنية في الجواهر تستمد روحها من إلهام واحد مهما تباينت عناصرها وتنوعت أشكالها واختلفت تقنياتها " .

إيران، أو القباب العثمانية المتنوعة الأحجام في البناء الواحد، والقباب ذات الدعامات كقبة مسجد السلطان حسن.

أيضاً يعكس التنوع في أشكال المحاريب فمحراب مسجد عمرو بن العاص يتنوع ويختلف عن محراب مسجد قرطبة الكبير عن محراب مسجد السلطان حسن عن محراب السيدة نفيسة.

حتى العقود فإنها تتوحد في التصميم الكلي العام الذي تشترك فيه كل العقود وتنوع في الأشكال، فجد العقد المدبب الذي يعتبر ابتكاراً إسلامياً بحثاً والعقد المستدير، والعقد نصف الدائري، والعقد علي شكل حدوة الفرس، والعقد المترابك المفرغ كما في عقود مسجد قرطبة الكبير والعقد الخماسي الفصوص والثلاثي الفصوص المكون من أنصاف دوائر (ما يطلق عليه العقد المفصص).

والعقود المتقاطعة والعقود المنكسرة والعقود ذات القنوات المائلة.

حتى الأعمدة تتوحد في المضمون المتمثل في شكل العمود ووظيفته المعمارية أو الجمالية أو هما معاً، ويتنوع في شكله من الأملس إلي المحدث إلي المثمن، كما هو موجود في دكة المبلغ في مسجد السلطان حسن، إلي الحلزوني إلي العمود ذي التاج المورق أو العمود المركب أو العمود الاسطواني ذي القاعدة المربعة وتنوع في الشكل من خلال الخامة فيظهر العمود الرخام والعمود الحجر.

حتى النوافذ فقد تنوعت النافذة القنديلية كالتي توجد في مئمن رقبة القبة في مسجد السلطان حسن ومسجد دمشق، والنوافذ ذات القمة المعقودة المستديرة والنافذة التي يكتنفها عمودان، والنافذة المعقودة المدببة، والنافذة المربعة، والنافذة المستديرة، والنافذة المستطيلة، والنوافذ المغطاة بالزجاج الملون والنوافذ المغطاه بالجص المفرغ، والنوافذ المغطاة بالحديد المشغول والنوافذ المغطاة بالمشربيات والنوافذ المغطاة بالخشب المحفور والمفرغ معاً.

وهكذا فقد تجلي عامل الوحدة والتنوع في كل أثر من آثار الفن الإسلامي من أضخم أثار معماري إلي أصغر وحدة تصميم علي سطح غلاف كتاب، والوحدة والتنوع

كقيم جمالية تتجلى أيضاً منذ أول وهلة في أى عمل فني فكل عمل فني من الفنون الإسلامية ييوح منذ المظهر الأول بوحده الكلية وفي نفس الوقت بتنوعه الإيقاعي الفريد وهذا ناتج عن مكونات العمل الفني نفسه سواء أكان تصميمات دقيقة متناهية في الصغر أو عناصر معمارية متناهية في الكبر.

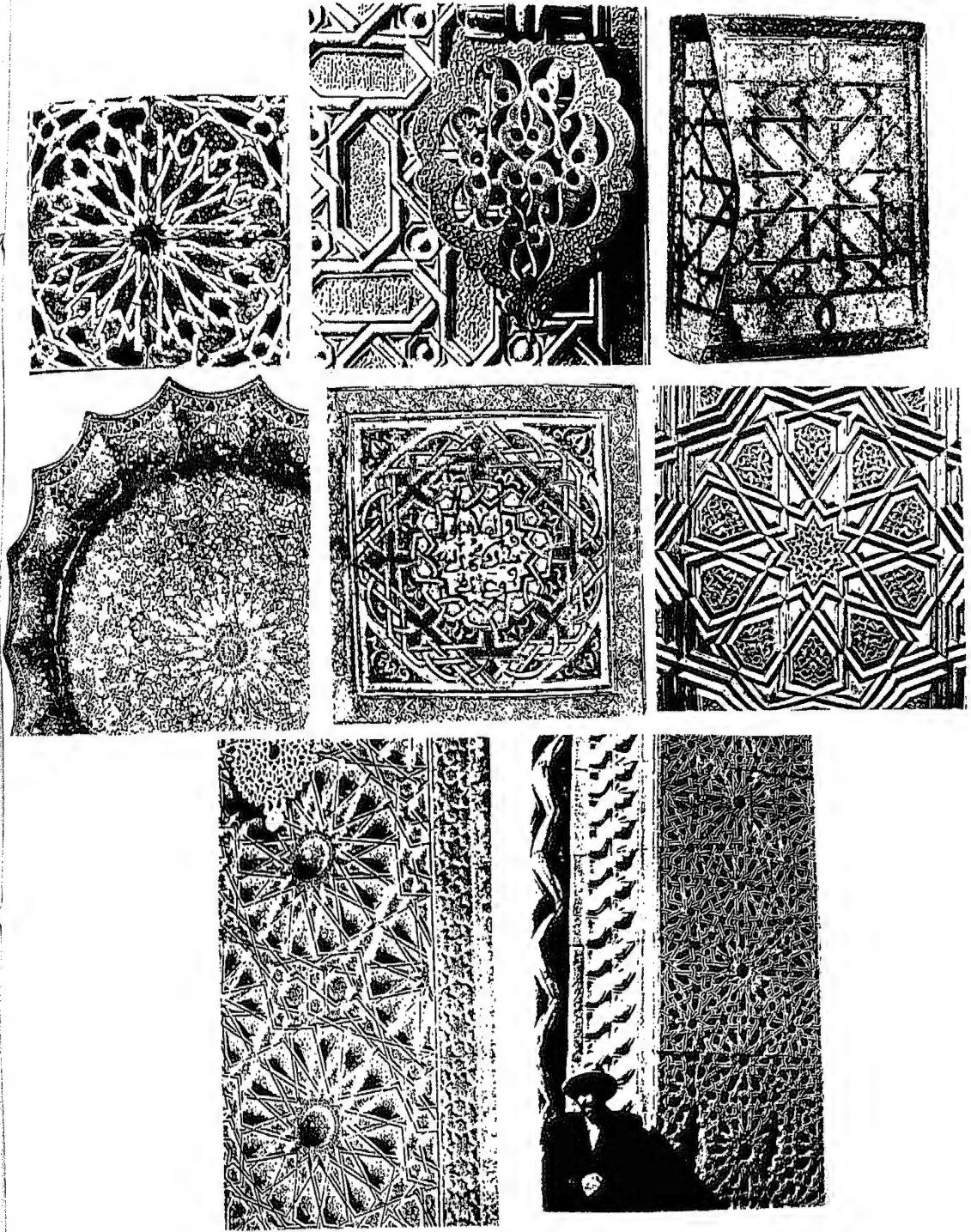
علي سبيل المثال الأعمدة المنثورة في أروقة المسجد كل عمود يعلوه عقد يمثل وحدة ومع تكرار الأعمدة والعقود التي تعلوها يتحقق التنوع ولا يمكننا القول أن ذلك يمثل وحدة فقط ولكنه يمثل وحدة داخل إطار التنوع أو العكس تنوع داخل إطار الوحدة في نسج متكامل.

وهذا أيضاً ما ينطبق علي أصغر وحدة تصميم داخل إطار مساحة التصميم الكلية إذا أخذنا مثلاً أحد عناصر هذه المساحة الزخرفية ولتكن مثلاً الوحدة النجمية الشهيرة، هي في حد ذاتها تمثل وحدة قائمة بذاتها وفي تجاورها وتقابلها وتكرارها مع مثيلاتها أو شبيهاتها داخل إطار مساحة التصميم الكاملة تمثل التنوع وفي اجتماع الوحدات والعناصر معاً يتم التوافق والاتساق بين الأجزاء مما يشعر المتذوق بالوحدة الكلية التي تثير الإحساس الجمالي والناشئة عن العلاقة المتذبذبة بين مجموعة الوحدات والعناصر بعضها بالآخر وهي تخضع لقانون إيداعي خاص داخل إطار التصميم.

ومن هذا المنطلق يمكن القول أن التنوع في الفن الإسلامي قائم علي " الفردية والذاتية والخصوصية " كأهم خصائص للوحدة التي تجمع داخل إطارها التنوع.

يقول بلند الحيدري عن وحدة الفن الإسلامي :

" يعتبر الفن الإسلامي آخر ما بقي لنا من الفنون القديمة، وأكثرها تميزاً بشخصيته المتكاملة الشاملة التي بقيت محتفظة بوحدها رغم تسطحه علي مساحة من الأرض تمتد من مشرقها إلي مغربها، ورغم عبوره أربع فترات تحويلية خلال ثلاثة عشر



إن الوحدة داخل إطار التنوع التي طبعت المضمون الجمالى
بطابع من السمات الموحدة حيث أصبحت الخامة بجميع أنواعها
بمثابة وسائط لنقل المضامين والأسس الفكرية والفنية.

نماذج متنوعة لوحدة تصميم الطباق النجمية تنوعت الخامة
كوسيط ما بين الحجر والنحاس والجلد والخشب والبرونز.

قرناً من التاريخ الإسلامي، ورغم تكيفه لألوان شتي من التواريخ السياسية في العالم الإسلامي، والتي نشأ ملتصقاً بها التصاقاً حميماً^(١).

تقول فاطمة عبد الصمد: "إن عوامل هامة مثل العقيدة الإسلامية، وقوة اللغة العربية كانت هامة في وجود الوحدة الروحية، والوحدة الجمالية في أعمال الفن الإسلامي"^(٢).

إن التنوع الجمالي يحول العناصر المتنوعة إلى ملحمة جمالية مترابطة ومؤكدة من خلال تنوعها ومن خلال الوحدة الناتجة عن هذا التنوع والتي تمثل الكيان الأكبر الذي ينظمها ويجمع تنوعها.

وكان تلك العناصر الفنية المتنوعة الهائلة من صنع الإنسان الفنان المسلم تستمد وتستلهم تنوعها الغزير من تنوع خلق الله اللانهائي في كل عنصر من عناصر الطبيعة والكون والإنسان والحيوان والنبات حتي الحجر والجبل والهواء والماء.

فالإنسان أسود أفريقي وأبيض أوروبي وأصفر آسيوي وكان تنوع الإنسان آية من آيات الله يشهد بها القرآن الكريم [ومن آياته خلق السموات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم]^(٣) [يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم]^(٤) ويشهد بها حديث الرسول صلي الله عليه وسلم: " لا فضل لعربي علي أعجمي ولا لأبيض علي أسود إلا بالتقوي والعمل الصالح ".

كذلك في ممالك خلق الله في الكون الزهرة الواحدة تنتوع لآلاف الأزهار في الشكل واللون والنوع والحجم، وتتوحد في شكل الساق والأوراق والطلع، حتي الأسماك في

(١) بلند الحيدري: زمن لكل الأزمنة نظرات وآراء في الفن ، لبنان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١، ص ٤٥.

(٢) فاطمة عبد الصمد: مرجع سابق

(٣) سورة الروم: الآية ٢٢.

(٤) سورة الحجرات: الآية ١٣.

قاع البحار تمثل الوحدة في الشكل العام للسمة، فتتوحد في وجود الرأس والجسم والذيل والزعانف والخياشيم وتتنوع في الأشكال والألوان والأنواع. ومن هنا يمكن أن نستخلص أن كل عنصر من عناصر الكون يتضمن بداخله الوحدة والتنوع في آن واحد، الوحدة في مضمونه والتنوع في شكله، حتي الأحجار والزلط تتوحد في المضمون وتتنوع في الشكل فنجد الزلطة السوداء والبنية والحمراء، حتي الجبال تتوحد في المضمون وتختلف في الشكل فجبال الألب تتنوع وتختلف عن جبال أسوان التي تختلف عن جبال لبنان.

حتي الهواء يتوحد في مضمونه الذي يتكون من الأكسجين والهيدروجين وثنائي أكسيد الكربون ويختلف ويتنوع هواء الفجر عن هواء الظهر عن الهواء في الليل، ويتنوع الهواء في فصل الصيف عن الشتاء عن الربيع عن الخريف.

حتي الماء يتوحد في المضمون ومكوناته من الهيدروجين والأكسجين ويتنوع في شكله من ماء عذب فرات وماء ملح أجاج وماء جار وماء ساكن. وكل الأنواع تنتج لنا اللحم الطري والحلية التي تلبس، وقمة التوحد والتنوع تنعكس في قوله تعالى: [وما يستوي البحران هذا عذب فرات سائغ شرابه وهذا ملم أجاج ومن كل تأكلون لحماً طرياً وتستخرجون حلية تلبسونها]^(١).

كما تتأكد أيضاً في قوله تعالى: [بينهما برزخ لا يبغيان]^(٢).

أى أن الماء العذب والماء الملح في نفس المكان ونفس الزمان إلي جانب بعضهما البعض لا يختلطان ولا يأتي أحدهما مكان الآخر، قمة الإعجاز والتنوع والفرادة.

(١) سورة فاطر: الآية ١٢.

(٢) سورة الرحمن: الآية ٢٠.

٣ - التجريد كمضمون جمالي ومضمون فلسفي في الفن الإسلامي

مفهوم التجريد :

إن التجريد عملية جوهرية كلية تهدف إلى استخلاص التصور الذهني الأولي الخالص لأي نظام عام.

والتجريد يعتبر بمثابة نفي لكل الظواهر العارضة بهدف (الوصول) إلى الجوهر العام الثابت أو هو استخلاص القانون العام من عدة مظاهر ومتغيرات مختلفة، وعملية التجريد هي عملية تنحو منحى التأمل الذهني أو النظر العقلي لما وراء الشكل المباشر.

والتجريد هو وسيلة للانتقال من المتغيرات المتعددة إلى القانون الكلي الواحد الغير منظور الذي تدرج بداخله هذه المتغيرات، أو بمعنى آخر الذي ينظم المتغيرات ويحكمها.

والتجريد في الفن الإسلامي: عملية رياضية تأملية في نفس الوقت أي هي بمثابة مزيج من العقل والحس معاً وقد يسبق العقل الحس أو العكس وقد يكون أحدهما مكمل للآخر في منهج الوصول إلى الرمز الكلي الذي يمثل الكيان العام المحدد والقانون العام الذي يمثل نتيجة التجريد وهدفه.

مراحل التجريد: ومن الممكن تصور أن التجريد يمر بمراحل ضمنية غير مباشرة تشبه إلى حد ما مراحل البحث العلمي من "تحديد المشكلة ثم فرض الفروض ثم تجربة أحدها ثم الآخر ثم الوصول إلى النتيجة ثم تعميم النتيجة كقانون خاص .

حيث إنه يتم من خلال الكثرة أو الوفرة أو التعددية استخلاص قانون خاص من خلال حذف وإضافة لأغلب المتغيرات التي لا يخل حذفها بالنظام العام في تطوير وتعديل للمتغيرات التي يستوجب وجودها تأكيداً للنظام العام المستخلص وكشفه وإبرازه.

وأخيراً يمكن القول إن التجريد بمثابة انتقال ذهني من المحسوس إلى المعقول. أو من المباشر إلى غير المباشر، من الجزئي إلى الكلي، ومن التعدد إلى الوحدة والنظام الواحد الذي يحكمها.

التجريد في الفن الإسلامي :

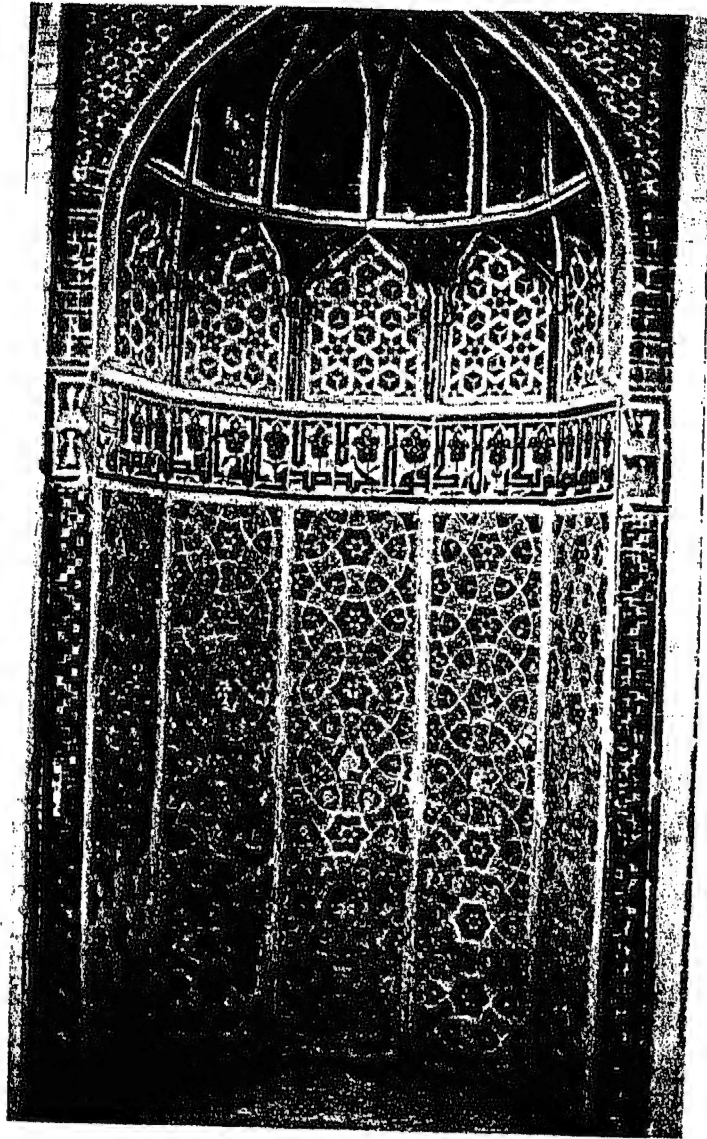
بينما التجريد في الفن الإسلامي، هو تجريد محمل بالكثير جدًا من التأمل ومواقبه هنا التأمل بالكثير جدًا من النظام، والتفكير المنطقي الهندسي والرياضي المحكم فلا مجال لعشوائية أو فوضى وإنما هو نظام محكم، وعلاقات هندسية محسوبة جيدًا ونظم رياضية متقنة إتقاناً شديداً.

لقد نجح الفنان المسلم من خلال تجريده بالقيام بعملية بلاغية كبرى كانت بمثابة انتقال ذهني جمالي من المفاهيم والحقائق الكبرى التي جاءت بها الحضارة الإسلامية من خلال الفكر الإسلامي إلى معادلات جمالية تعبر عن تلك الحقائق، فجاءت تجريده بمثابة تجليات تشكيلية وإشراقات جمالية غاية في العمق، وذلك لأنها تستبطن بداخلها فكرة غاية في العمق والأصالة.

لذلك اختلفت المناهج الجمالية في الحضارة الإسلامية عنها في الحضارات السابقة والتصميمات مثلاً قديماً لم تكن تحمل بداخلها بذور هذا الفكر الإسلامي فكانت مجرد زخارف وتجريدات تاريخية منذ بداية تاريخ الفن تستمر وتتطور شكلياً وتتكيف في إطار حدودها الترتيبية المصاحبة للعمارة أو المستقلة بذاتها.

بينما التجريد في الفن الإسلامي جاء ترجمة لفكر إلهي المصدر في فهم الإنسان والكون، لقد نجح الفنان المسلم في الانتقال الجمالي من تلك الحقائق الدينية وتحويلها إلى معادل جمالي يحمل قيمة جمالية غير مباشرة تعتبر جزءاً من الحقيقة الكونية الكبرى، فكان بذلك الفنان المسلم رائد التجريد الذي نجح من خلال استخدام نفس الأبجدية الفنية التي استخدمها الفنانون منذ فجر التاريخ من خط ولون ومساحة وأشكال هندسية وأشكال عضوية في جعل هذه الرموز الشكلية البسيطة تحمل أكبر المعاني من خلال الفكرة والصورة الذهنية المجردة.

ولقد توصل الفنان المسلم إلى ذلك من خلال التوصل إلى الجوهر العام لقوانين الطبيعة الرياضية والهندسية، وبهذا نجد أن الفن الإسلامي قد سبق الفن الغربي بحوالي عشرة قرون زمنية وفكرية معاً، وذلك قبل النزعة التجريدية في الفن الحديث حينما أعلن استئثارهم لقوانين الطبيعة وتحويلها إلى معادلات رياضية هندسية مجردة، ويكون الفنان



شكل (٥٣)

محراب مغطى بالفسيفساء يقطعه شريط بالعرض كتب عليه بالخط الكوفى (قل هو الله أحد. الله الصمد. لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد) صدق الله العظيم

المسلم قد سبق الفنان الغربي الحديث " سيزان " الذي أعلن أن الكرة والاسطوانة والمخروط هي جوهر بنية الطبيعة، وسبق منديان " الذي حول الطبيعة إلى مجرد خطوط وألوان مسطحة، ومن ثم إلى أشكال وألوان مجردة كلياً من أية دلالة علي العالم المنظور، وإن اختلف المنهج الفني والدوافع والأهداف في الفن الغربي عنه في الفن الإسلامي.

فالفنان الغربي تدور تجريداته حول ذاته وفلسفته التي قوامها أن الإنسان مركز كل شيء فجاء تجريده نسبياً فردياً لا يتضمن قوانين عامة وإنما فردية تختلف باختلاف كل فنان.

بينما جاءت تجريدات الفنان المسلم حول معني أشمل وأعمق يتضمن الوجود كله وهو أن الله المطلق المجرد الذي ليس كمثله شيء هو مركز كل شيء وبداية كل شيء ونهاية كل شيء.

يقول عفيف بهنسي عن التجريد: " أنه بحث عن الجمال المحض الخالص، وإن النزوع إلى التجريد في الفن العربي يرتبط بمفهوم فني خاص مآله أن الصورة يجب أن تتجه نحو المطلق، وليس نحو المحدد تتجه نحو الجمال المحض " الجمال بذاته " وليس نحو جمال الأشياء الذي يخضع للحاجة المادية والضرورة أما الجمال المحض فإنه مجرد عن المنفعة هو جمال فني وليس جمالاً نسبياً مرتبطاً بأهمية الشيء ^(١).

ومن هنا فإن المنهج يختلف والفكر الناتج عنه يختلف وبالتالي الإبداع الفني يختلف. " فمع تأملنا للفن الإسلامي نجد أن التجريد ليس اختصاراً للواقع أو تجريده من صفاته الظاهرة بل هو تجسيد لغير المرئي، فالموضوع في الفن الإسلامي هو دائماً موضوع تجريدي في جوهره، لأنه ينتمي إلى الموضوعات الفلسفية أو الذهنية، حتي إذا كان الموضوع هو الطبيعة التي تستلهمها الزخرفة الإسلامية فهي لا تجرد مظاهر الطبيعة من أشجار وتختزلها بل هي تستلهم حركة الطبيعة المجردة، وليس استلهاماً لصورها

(١) عفيف بهنسي: الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية، دمشق، دار الكاتب العربي، ط ١،

١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م، ص ٩٠.

المرئية، إنما تقف أمام الطبيعة لتقتدي بنظامها الخفي وبقوانينها المطلقة في التشكيل والتلوين والنمو والانتظام، وبالتالي فإن قانون الطبيعة هو الموضوع لا الطبيعة نفسها في تجلياتها المختلفة والمتنوعة^(١).

لقد قدم الفنان المسلم نظرية جمالية متكاملة تعبر عن الذات الإلهية المنزهة من خلال التجريدات الإبداعية اللانهائية للوحدات والأشكال التي تترايط وتتداخل وتتجمع وتنفرد في تكوينات جمالية مجردة فتنحول إلى سلسلة متصلة لا انفصام لها تمثل وحدة ممتدة إلى الأبد.

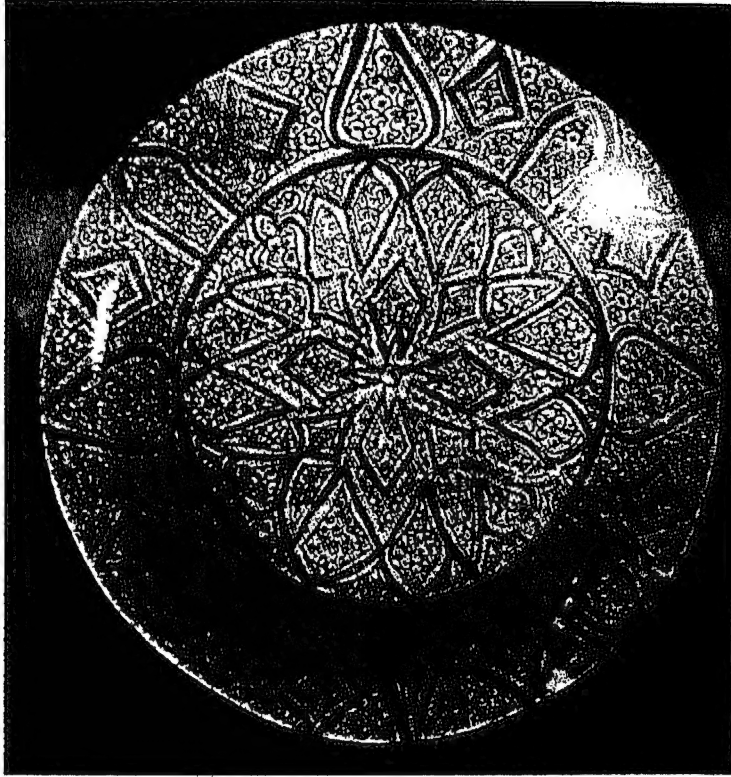
لقد كان أهم تحول يعتبر أول أساس من أسس النظرية الجمالية للفن في الإسلام هو نجاح الفنان المسلم في الانتقال من لغة الشكل المباشر المحدود الذي يمثل أبعاداً وصفات ملموسة ومباشرة، من خطوط ومساحات وألوان وأشكال إلى التعبير عن صفات ذهنية مجردة جوهريّة من خلال نظم عقلية رياضية وهندسية تحولت إلى إيقاعات جمالية بصرية لا متناهية، تمتد بلا حدود فوق كل الأسطح والجدران لتعبر عن فكر الإسلام جمالياً.

يقول بريون Brion^(٢): "إن الفن التجريدي أكثر قدرة من الفن التشبيهي على التعبير عن روحانية عميقة لأنه لا يرتبط بالشكل التمثيلي، ولأنه أيضاً يستطيع دون وساطة أن يثير مباشرة حالات عاطفية وانفعالية أكثر نقاء من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي، وإن الفنان في كل مرة يسعى فيها إلى التعبير عما هو روحاني أو إلهي كان يسعى إلى التجريد، وهذا ما تم بالفعل بالنسبة للفن الإسلامي حيث كان المتعالى يعبر عنه دائماً بصورة غير تشبيهية^(٣)".

فقد كانت هذه المعادلة الإبداعية الصعبة التي واجهت الفنان المسلم للتعبير عما يعتقده فكراً ويؤمن به فكيف يعبر عنه جمالياً فقد حول الفنان المسلم كل قيم الإسلام إلى معادلات جمالية.

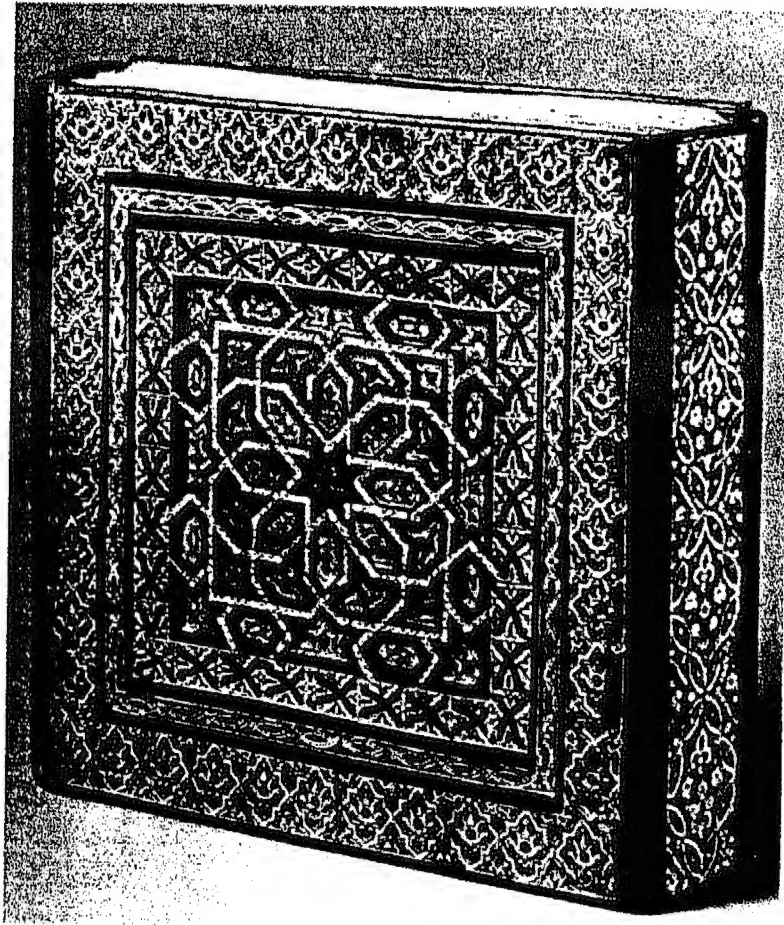
(١) سمير الصايغ: الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجماعية، مرجع سابق، ص ١٢١.

(2) Brion. M: *L'Art Abstract*, Paris, Albin Michel, 1962, P.27



شكل (٥٤)

طبق من الخزف الإسلامي يحمل تصميمًا تجريدياً مركزياً يوضح أن التجريد في الفن الإسلامي هو عملية رياضية تأملية معاً وهي مزيج من العقل والحس معاً. موجود بمتحف بيناكي بأثينا باليونان



شكل (٥٥)

إسبانيا: صندوق مصنوع من الجلد المذهب لحفظ المصحف الشريف يتضمن النجمة الإسلامية داخل إطار مربع، تعكس كيف أن التجريد الإسلامي هو عملية بلاغية كبرى محملة بالكثير جداً من التأمل داخل إطار النسق الجمالي .

فبعد فتح الأندلس مثلاً نجد قصر الحمراء في غرناطة وقد غطت كل أسطحه وحوائطه زخارف تجريدية وكتابات تشهد أن لا غالب إلا الله وأن النصر من عند الله، فنجد عبارة لا غالب إلا الله وقد تحولت إلي وحدة من وحدات التصميم المتكرر إلا نهائي فوق كل الأسطح والجدران لتشهد بذلك علي أن الله هو الغالب، وتنفي عن الإنسان أي فكرة بالزهو أو الغرور أنه انتصر، ففي الإسلام [وما النصر إلا من عند الله العزيز المكي]^(١). [وكم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن الله]^(٢) والمسلم يدرك جيداً أن الله قادر علي كل شيء حتي ما هو غير منطقي بالمقاييس الإنسانية القاصرة.

لقد حمل الفنان المسلم إيمانه بالله في قلبه وإسلامه بين يديه في كل بقعة دخلها من بقاع الأرض لقد غطت عبارة [لا غالب إلا الله] حتي أغصدة السيوف وأسطح المقابض المصنوعة من العاج والمعدن، فقد حول الفنان المسلم مضامين الفكر الإسلامي إلي رموز جمالية توحى للمتأمل فيها بذكر قدرة الله فكانها ذكر الله ولكن بأسلوب جمالي.

لكل هذا جاء التجريد في الفن الإسلامي في قمة التنوع في ذاته وعلي جميع أنواع المواد من فخار وقماش ونسيج وخشب وعظم وعاج وزجاج ومعدن وخزف وجلد وورق فتوحد المضمون وتنوعت تجلياته علي معظم الخامات المتنوعة.

وجاء التجريد كمظهر من مظاهر الإيقاع والوحدة والتنوع والنظام والوفرة والحركة والإتقان في الكون كنظم كونية عامة، وكان بمثابة حرية إبداعية مطلقة للفنان المسلم أطلقت العنان للخيال لتوظيف الفكر جمالياً، وكان بمثابة تخطي للحدود الواقعية الطبيعية المباشرة وانطلاق إبداعي جمالي نحو النظم والقيم الكبرى لاستخلاصها وصياغتها صياغة جمالية غير مسبقة.

" وتكمن قيمة المنمنمات، والزركشات، والخطوط بأنواعها أنها مظهر من مظاهر الإيقاع والتوازن الرائعين، لتشيع الفرح والرضا عن تساوي رؤية الرأي مع الحياة وشهادة للموهبة التي أبدعت وهي بعد ذلك إشارة إلي عمق التجربة في التأمل، وأبعاد

(١) سورة آل عمران: الآية ١٢٦.

(٢) سورة البقرة: الآية ٢٤٩.

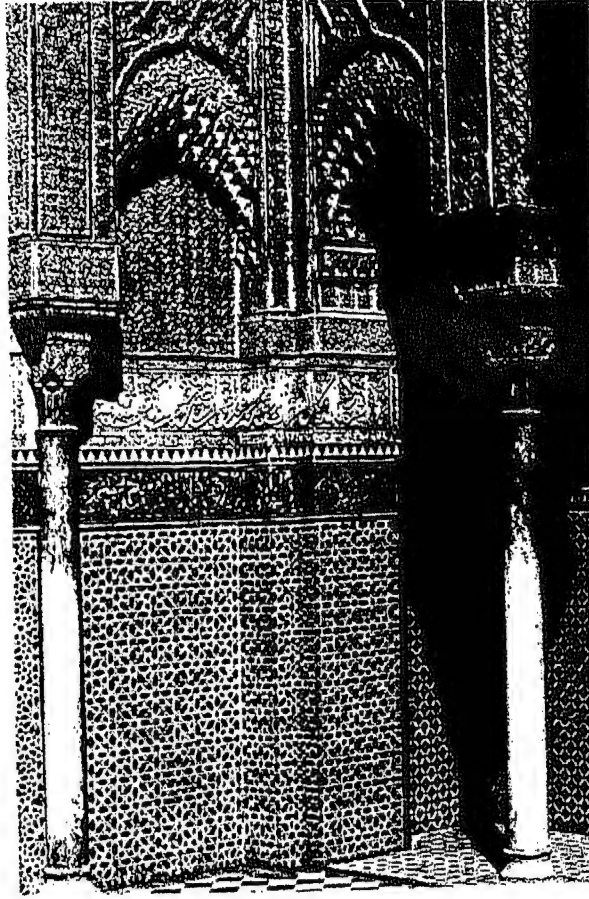
الوجود في رمزية تفوق أحياناً شعر العصر، وفلسفته، ومن جانب آخر فالزخارف صدي للإيمان العميق **بالله** وعجائب صنعه في خلقه كما يقول الجاحظ، وتعبير عن جمالية في الكون والنفس وعرض لأجمل أشكال النبات، والزهر، والغصون (١).

التجريد في التصميمات النباتية الإسلامية :

لقد شكلت التصميمات النباتية الموضوع الأساسي في الفن الإسلامي التجريدي، وانطلاقاً من منطق التجريد استخدم الفنان المسلم عناصر الطبيعة ولكن من خلال صياغة فنية لم يتناولها أي فن من فنون الحضارات السابقة، فبالرغم من تعبير الفن الإسلامي عن قيم الإسلام الكبرى وأهمها التوحيد إلا أنه لم يصطبغ بصبغة القداسة ولم يكن تعبيراً عن البطولات في الإسلام مثلاً، كما أنه لم يكن تعبيراً عن الصحابة أو الرسول صلى الله عليه وسلم، أو تصويراً لمظاهر الحياة الإسلامية ولكنه كان أعمق وأشمل وأعم من ذلك، بل كان هدف الفن الإسلامي تجاوز الإحساس المباشر والسطحي إلى الإحساس الأبدي الذي يتجاوز الأحداث والأزمنة والأماكن إلى ما هو تأملي وكوني، وعند تناول الطبيعة في التجريد النباتي نجد أن مفردات الطبيعة وأشكالها لم تكن هي الهدف أيضاً، بل النظام الكامن فيها والذي يعتبر جزءاً من النظام الكوني العام (النماء، الاتزان، النغم، النسق، الإيقاع، الحركة، اللون،..... وغيرها).

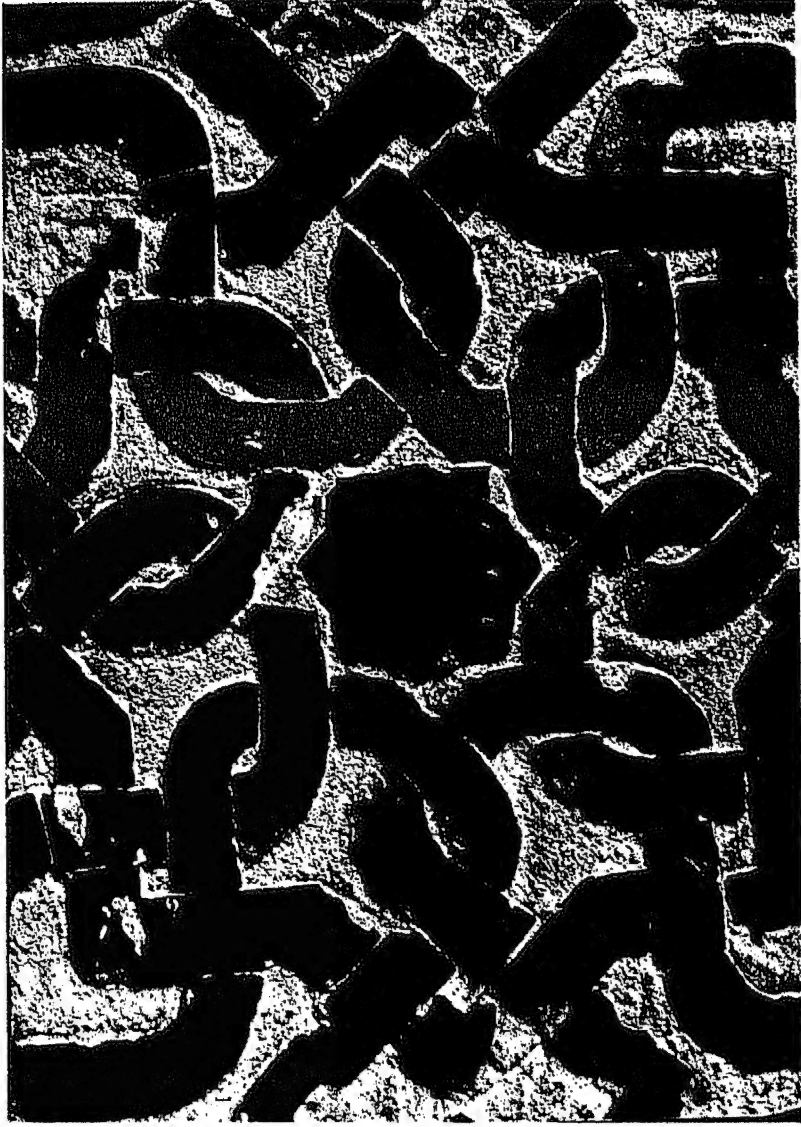
فالفنان المسلم عندما تناول الطبيعة لم يكن هدفه نقلها أو نقل جمالياتها إلى أعماله الفنية فالمحاكاة ليست هي الغاية ففي التجريد النباتي لا نجد خط الأفق أو المنظور، بل تحولت الطبيعة في التجريد النباتي إلى نظم هندسية نباتية مجردة، كما تحولت إلى علاقات رياضية منطقية من خلال الوحدات النباتية التي تحولت بدورها إلى عناصر بنائية جمالية تضاف إلى بعضها البعض في مصفوفات تنتج علاقات ثنائية الأبعاد تمتد باستمرار لا نهائي من خلال الخطوط اللينة المنحنية والأشكال الهندسية التي تحتويها وتمثل الأطر الخارجية لها، والتي تمثل نسقاً غير مغلق، بمعنى تصميم غير منتهى يعتمد على النمو المطرد المستمر والتكرار اللانهائي والانبثاق والتوالد الناشئ عن تحويل وتجريد أشكال الزهور والنباتات والأشجار والأوراق والفروع وتحويلها إلى علاقات هندسية متكررة

(١) علي شلق: الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للنشر، ط١، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م، ص ٢٨.



شكل (٥٦)

مدرسة العطارين في فاس - المغرب - إن التجريد في الفن الإسلامي ليس اختصاراً للواقع، أو تجريده من صفاته الظاهرة - بل هو تجسيد لغير المرئي وهو موضوع تجريدي في جوهره. يقول عفيف بهنسي: " إنه بحث عن الجمال المحض الخالص الجمال بذاته وليس جمال الأشياء ".



شكل (٥٧)

تصميم تجريدي مركزي على شكل تصميمات مضفرة على حائط في مسجد أولو جامي - وكما يقول بريون : " إن الفن التجريدي أكثر قدرة في التعبير عن روحانية عميقة لأنه لا يرتبط بالشكل المباشر، كما أنه يثير حالات عاطفية وانفعالية أكثر نقاء من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي ."

ومتماثلة ومركزية تنقسم إلى تنوعات لا نهائية ولكن لا مجال لأي خلل أو عشوائية بل نظام محكم ممتد في كل الاتجاهات وفق نظام هندسي رياضي منطقي.

التجريد النباتي :

وتتكون التجريدات النباتية من وحدة أولية تمثل صيغة للتجريد النباتي وقد تضاف وحدة أخرى من نفس النوع أو من نوع مختلف ليكون الإثنان معاً وحدة متوافقة في الحركة ومختلفة في النوع، ومن خلال التكرارات المتعاقبة والمتبادلة والمتعكسة في جميع الاتجاهات تنتشر الوحدات المتماثلة والمتنوعة لتكون نسقاً هندسياً يؤكد هدف التجريد بشكل عام والتجريد النباتي بشكل خاص. من خلال الثراء الإبداعي المجرد للعناصر النباتية والوفرة الشديدة جداً التي غطت كل الخامات بجميع أنواعها حتي زحفت علي سطح القبة الخارجي والتفت علي بدن المئذنة وغطت السجاجيد بجميع أنواعها وأشكالها، والأواني الخزفية والأبواب الخشبية، والمصاريع المعدنية كما غطت كل أدوات الاستعمال اليومي... ليؤكد الفنان المسلم من خلال رؤيته المتسعة غير المحدودة أو إذا صح التعبير رؤيته من خلال البصيرة النافذة علي النظام الكوني العام الذي ينتظم كل مفردات الكون والذي استلهمه الفنان المسلم من خلال تدبره وتفكره في ملكوت الله، واستخلص النظام أو النظم الجمالية الكامنة فيه ليضمها تجريداته النباتية لتكون بذلك لغة مشتركة بين النظام الكلي الأشمل والأعم، والنظام في الفن مكوناً بذلك علاقة متبادلة بين الكون من حوله والفن ليصبح الفن الإسلامي فناً كونياً بحق وبذلك يسبق الفن الإسلامي مرة أخرى آخر صيحات الفن الغربي المعاصر الذي أطلق عليه " الفن الكوني " كأحدث صيحة من صيحات المعاصرة وما بعد الحداثة في الفن ذلك الفن الذي يحاول تفسير الظواهر الكونية، واكتشاف ما وراء الوجود، وقد حقق الفنان المسلم ذلك منذ مئات السنين.

لقد حقق الفنان المسلم من خلال التجريد النباتي مفاهيم جمالية اختلفت عن أي مظهر من مظاهر التجريد النباتي علي مر العصور، وذلك حينما ابتعد عن النسخ الحرفي أو المحاكاة السطحية لمظاهر الطبيعة المباشرة بل تعداها من خلال رؤي أعمق إلي كشف

النظام أو الأنظمة المجردة في الكون ليستشعر من خلالها عظمة الحق المطلق منظم هذا الكون جمالياً.

إن كل أنماط التجريد النباتي للزخارف الإسلامية قد ارتقت في النمط الثقافي الإسلامي بما يشتمل عليه من مكونات دينية وسياسية وسيكلوجية من خلال فنان مسلم أثرت العقيدة الإسلامية في نشاطه الفني الإبداعي، فتناول تلك التصميمات مجسداً أفكاره وتصويراته وقيمه المادية والمعنوية وسمات شخصيته، محملاً إياها كل تلك السمات فجاءت بالطبع معبرة عن ذلك، تعبيراً صادقاً، كما جاءت محملة بكل الأسس الفنية والثقافة، فبدت وكأن روحاً جديدة نفخت فيها جعلتها مختلفة تماماً عن أصولها، وأصبحت عناصر جديدة صيغت صياغة متفردة لم تكن لها من قبل (١).

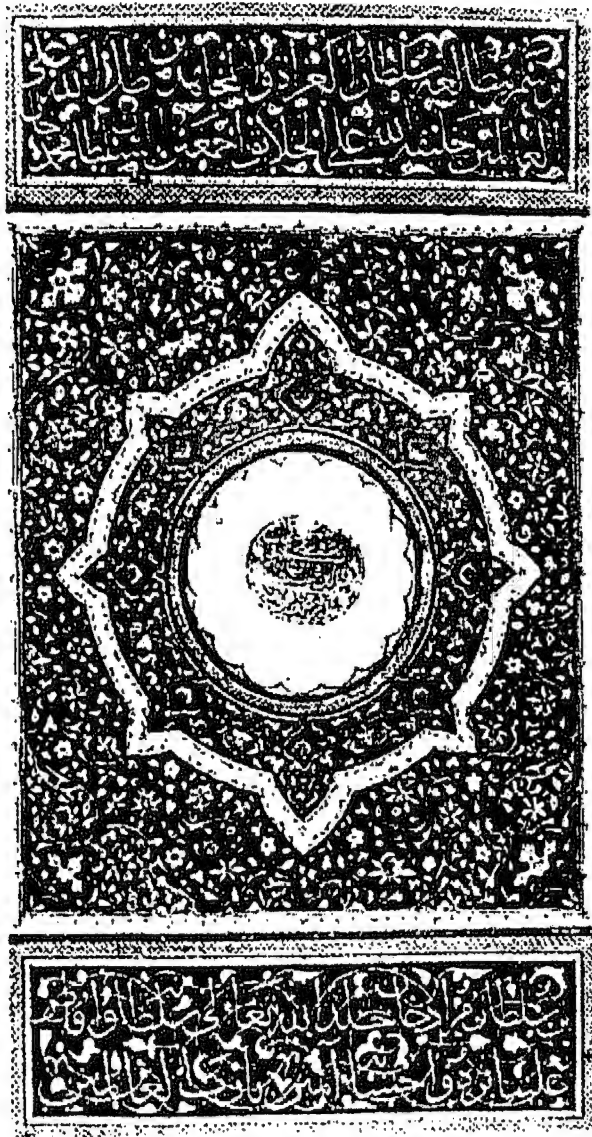
العلاقة بين الجزء والكل في التجريد النباتي :

التجريد في التصميمات النباتية وصل إلي أعلى ذروة من الإحسان والإتقان حينما حول الشكل الطبيعي إلي علاقات فنية تشكيلية بين الجزء كوحدة من الطبيعة والكل كتكوين عام، وأدار الحوار داخل التصميم بين الوحدات المكونة له وبين المساحات المحصورة بينهما علي أعلى درجة من الإتقان والبراعة والتمكن من التصميم ومن الخامة معاً، ومن الفكر قبل كل ذلك، فبالنسبة للتصميم فهو أحكم العلاقة بين الجزء والكل من خلال إحكام العلاقة الهندسية الرياضية للمفردات الطبيعية المجردة داخل التصميم من تماثل وتناظر وإيقاع ناشئ عن التكرار والتشعب في جميع الاتجاهات، مما يؤكد اللانهاية والتنوع والوحدة في نفس الوقت ليكتمل بذلك التصميم الكلي محكوماً بنظام رياضي خاص تشمله وحدة كلية.

وبذلك يكون الفنان المسلم قد وظف العلاقة بين الجزء والكل من خلال استخدام أسس التصميم الحديث التي ندرسها الآن في مدارس وكليات الفنون باعتبارها نتاج العصر الحديث منذ أكثر من عشرة قرون، ولكنه استمدها من خلال التأمل والنظر والتفكير في

(١) أنصار محمد عوض الله: المحتوى التعبيري للفن الإسلامي وفلسفته التربوية، رسالة

ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٦، ص ١٨١.



شكل (٥٨)

صفحة نادرة من صفحات الغرة في المصحف الشريف كتبه الخطاط شكر الله ملونة بالأزرق والأصفر والأحمر على أرضية بيضاء توضح كيف أن التجريد النباتي لم يكن هدفه نقل الطبيعة الحرفي بل استلهاهم النسق الكوني في الطبيعة (كالإيقاع - النمو - الحركة) ففي هذا التصميم نظام ممتد غير مغلق بمعنى تصميم غير منتهى يسمح للعين بالامتداد عبره.



شكل (٥٩)

طبق من الخزف مرسوم بتصميمات نباتية مجردة غير منتظمة الأحجام تتخللها تصميمات نباتية دقيقة أصغر حجماً تمثل علاقة متبادلة بين الشكل والأرضية توضح كيف تحول الشكل الطبيعي إلى عناصر فنية في علاقات جمالية بين الجزء كوحدة من الطبيعة والكل كتكوين عام وأدار الحوار داخل التصميم بين الوحدات المكونة له وبين المساحات المحصورة بينهما.

ملكوت الله، وامتزج بداخله الحس الديني بالإبداع الفني لينتج تصميماته النباتية المحكمة بدقة متدرجاً بالتصميم من البسيط إلى المعقد ومن الوحدة المفردة إلى ملايين الوحدات اللامتناهية وفق نظم هندسية محسوبة حساباً دقيقاً جمعت بذلك بين جمال التكامل الفني والهندسي الناطم لأشكالها من خلال أسس التصميم التي سار عليها سواء من خلال الأسلوب المتناظر للوحدات، أو المتعاكس أو من خلال التصميم الإشعاعي للوحدة المركزية التي تنبثق من حولها الزخارف النباتية التي تنمو علي سطح التصميم لتتعاقد وتتشابك وتتضافر وتلتف وتحنى وتتواصل في غني وثرء، وتترابط وتتداخل وتتوافق في عمق وشمول وهدوء وسكينة تسترسل لتؤلف تركيباً وتكويناً متماسكاً مستقلاً يمثل وحدة شاملة متكاملة نشأت عن الشكل الأولي الموصول الذي يوحد وظيفة كل الأشكال داخل الإطار العام الكلي.

لقد كون الفنان المسلم من خلال علاقة الجزء بالكل عالماً متكاملًا من الأشكال الإيقاعية الجمالية المستقلة عن الواقع والتي تولد أنغاما إيقاعية بصرية لا نهائية أكثر عمقاً وأصالاً من تلك التي انتجت عبر الحضارات، وذلك لأنها تحمل مضامين فكرية عقائدية تطلبت للتعبير عنها نمطاً خاصاً من التعبير الفني المتميز، والذي نجح من خلاله الفنان في أن يوحد وظيفة الجزء (الوحدة المفردة) داخل الإيقاع الموصول الناشئ عن حركة الجزء داخل الكل من خلال التتابعات التشكيلية الأفقية والرأسية والمنتشرة والمتشعبة والمركزية للتصميمات والتي توجد خاصية حركية بين الجزء والكل في جميع الاتجاهات.

إن محاولة تحليل التصميمات النباتية المجردة للتوصل إلى ماهيتها الفلسفية، وخصائصها وسماتها التي تنطوي عليها هو محاولة لتحليل المضامين الجوهرية الفكرية التي صاغت العقيدة الإسلامية كما صاغت العقلية المسلمة، وكانت بمثابة الاستلهامات العقيدية والقيمة الروحية التي كان لها أكبر الأثر في صياغة الفنون الإسلامية، وهو أيضاً في الوقت ذاته محاولة لتحليل المضامين الكونية التي صاغت الطبيعة النباتية وانعكست في مجال التجريد في التصميمات النباتية كالتنوع والنمو والتكرار اللانهائي.

١ - التنوع: فعناصر الطبيعة هائلة التنوع والعنصر الواحد شديد التنوع بالنسبة لغيره من نفس النوع في اللون والنوع والشكل والحجم فلا نجد زهرتين من نفس النوع متشابهتين، فهناك مئات الأنماط المتنوعة داخل إطار النوع الواحد.

٢ - النمو: القانون العام الأولي للطبيعة - وهو جوهر حركة الطبيعة و أساس وجودها وعملية النمو هي عملية عامة تشمل كل الكائنات الحية في الطبيعة، وظاهرة النمو هي طاقة أودعها **الله** سبحانه وتعالى في كل مخلوقاته فهي تمثل أطوار النمو [وقد خلقكم أطواراً]^(١) الطفولة - الشباب - الشيخوخة في كل الكائنات الحية.

والنمو يؤدي إلى تغير مستمر في النسب والأبعاد والارتفاعات والاتساعات في الفراغ المحيط كما يؤدي إلى حركة مستمرة أيضاً في كل الاتجاهات في الفراغ المحيط وأيضاً إلى التغير الشكلي في النسب في الطبيعة من خلال قانون النمو وهذا يفسر، نمو الأشكال داخل إطار التصميم ذلك النمو المشترك كما يؤدي النمو الذي لا ينقطع إلى التفاعل داخل مكونات العنصر الواحد في الطبيعة التي تؤدي بدورها إلى التفاعل الذي يصبح تعبير عن إيقاعات حركية لا متناهية.

التكرار الانهائي: ويتحقق في عناصر الطبيعة، في الأنواع والأشكال والألوان والحجوم والحركات والذي يعبر عن الطاقة الإيقاعية اللانهائية في الكون والذي نراه منعكساً تماماً في الفن الإسلامي عند تحليل التصميمات النباتية للتوصل إلى ماهيتها الجمالية.

إن التكرار اللانهائي الذي أودعه **الله** في عناصر الطبيعة يؤدي أيضاً إلى حدوث الحركة الدائبة الظاهرة للعين، والكامنة داخل حدود الكائنات والتي تنعكس في الأشكال والألوان والمساحات والذي من شأنه خلق تأكيد لحقيقة الشكل علي العين المتأمل، وهذا ما ينعكس تماماً في أشكال التصميمات الإسلامية تكراراً إيقاعياً منتظماً أو متبادلاً أو متعاكساً أو متناظراً... إلى آخر أشكال التكرارات، ومن ناحية أخرى فالتكرار يحقق التناظر والتلاحق والتحول من شكل لشكل آخر داخل الإطار العام.

(١) سورة نوح: الآية ١٤.



شكل (٦٠)

جزء تفصيلي من حائط في مسجد هارون ولاياتي - أصفهان - إيران - تصميمات من التجريدات النباتية المورقة والمزهرة على أرضية باللون السماوي والتركواز والأزرق - عالم متكامل من الأشكال الإيقاعية الجمالية التي تولد ألحاناً بصرية ناتجة عن حركة النمو الدائرية التي تجعل الحائط يموج بالحركة اللانهائية في كل الاتجاهات وبأحجام مختلفة كلما نظرت إليها تشعر بالحركة الديناميكية الكامنة وعلى ذلك فإن التجريد هو رمز ليس للعناصر النباتية المرئية بل للفكرة الناعمة لها.

والتكرار في الطبيعة يفصح عن إمكانات العناصر والكائنات المتنوعة ويؤكد أشكالها البصرية علي شبكية العين وذلك من خلال التجاور والتآلف والتماثل والتمركز، ويهيمن التكرار الإيقاعي كعامل موحد لهذه الخصائص إن لم يكن أهم العوامل الموحدة للتنوع المصاغ من خلال التكرارات.

وفي الفن تماماً مثلما في الطبيعة، فإن التكرار الإيقاعي يؤكد ويبرز إمكانات العناصر الفنية داخل العمل الفني من خلال تكرارها الإيقاعي وتنوعها المتناظر أو المتبادل أو المتعاكس أو المركزي والذي يؤكد الإيقاع البصري، والتكرار يجعل المتأمل يكون نظرة كلية للأشكال المتكررة، وإقامة العلاقة بين أجزائها والإمكانات الجمالية لهذه الأجزاء داخل العمل الفني والتي تتوحد في وحدة واحدة من خلال العناصر والتصميمات المتجاورة والمتتالية والمكررة.

لقد وقف الفنان المسلم أمام الطبيعة لا لينقلها كما هي، ولكن لكي يصل إلي ماهيتها الكونية، ولا ليجردها بالمفهوم الحديث للتجريد بمعنى اختصار الواقع واختزاله وتشويهه للوصول إلي اللاموضوعي في الفن كما حدث في الفن الحديث، ولكن وقف الفنان المسلم أمام الطبيعة في نظرة تأملية عميقة مشبعة بتكوينه الروحي الذي صاغته العقيدة الإسلامية.

فقد كان هدف الفنان المسلم من تناول مظاهر الطبيعة الوصول إلي (ماهيتها الكونية) إلي مضمونها المطلق في الخلق من عدم، والنمو، والتكرار اللانهائي، والانتشار والوحدة، والتنوع، والنظام الكامن الذي يحكمها من خلال النظام العام الكلي لمظاهر الوجود عامة. ومن هنا اختلف منهج التجريد في الفنون الإسلامية عن منهج التجريد في الفن الحديث فهو في الفن الحديث يجرد الواقع المرئي المباشر المحسوس والملموس بينما في الفنون الإسلامية هو يجرد للوصول إلي ما وراء المباشر المرئي من نظام كوني هو تجريد للوصول إلي الجوهر الرياضي الناطم للكون بأسره من خلال تجريد الطبيعة فيمكن القول عندئذ أنه (تجريد التجريد).

يذكر سمير الصايغ عن التجريدية الغربية: "إنها محاولة للرد علي الواقع كأسلوب يعكس النفور والاعتراض من التعامل مع الواقع ومعالجته مباشرة فلا

يمكننا هنا أن نفصل بين الحرب العالمية الأولى والثانية، وبين التجريدية كاتجاه ظهر مرتين في العواصم الغربية بشكل ملفت خلال الحربين أو إثرهما، فقد حمل الفن الحديث في معظم تياراته أكثر من رد علي الحرب وآثارها، وكان واحدًا من أكثر الأصوات التي رفضت الحرب وأدانت نتائجها، ومن هنا فإن التجريد والواقع أي التجريد ونقيضه علي علاقة حميمة وإن كانا علي طرفي نقيض، ومع تأملنا للفن الإسلامي نجد أن التجريد ليس اختصارًا للواقع، أو تجريده من صفاته الظاهرة، بل هو تجسيد لغير المرئي هو علي علاقة بموضوعات في ظاهرها وفي باطنها غير مرئية وغير واقعية وغير ملموسة وموضوع التجريد في الفن الإسلامي هو موضوع تجريدي في جوهره^(١).

ومن هنا فإن الفنان المسلم أبدع من خلال القدرة علي استحضار رموزه المجردة وصياغتها ليس من خلال تجريد الواقع المرئي فقط بل من خلال تجريد القوانين الكونية لهذا الواقع.

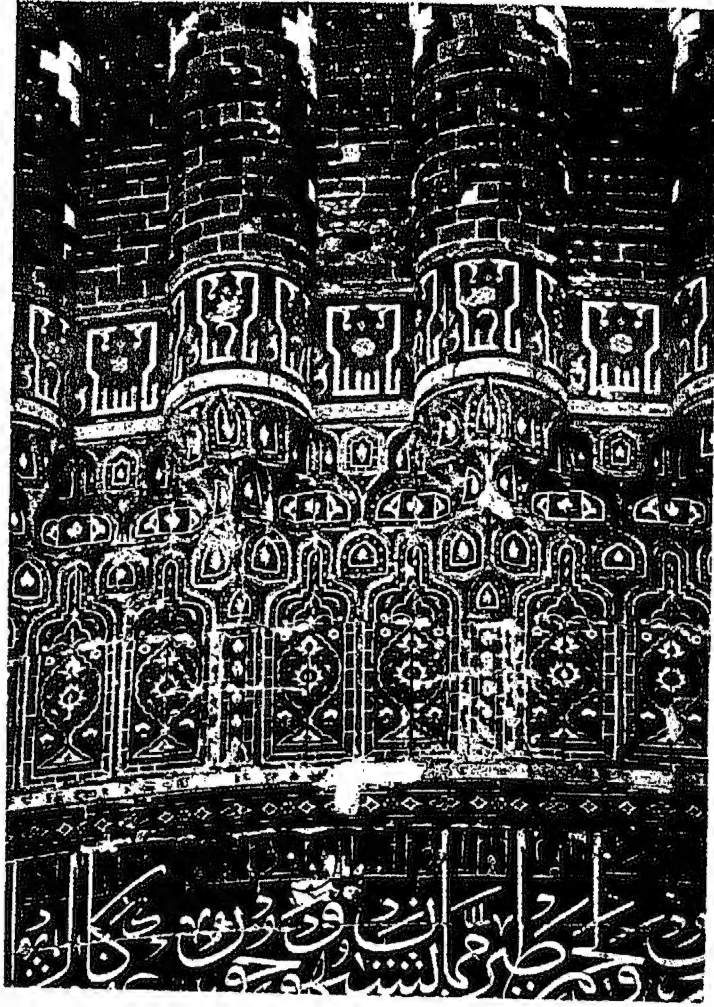
ومن هنا فإن أصول التجريد في الفن الإسلامي أشمل وأعم منه في التجريد في الفن الحديث، حيث يتم من خلال التأمل في نظام الخلق وليس في العناصر المخلوقة فقط.

وصياغة التجريد هنا تتم داخل إطار كوني يشمل القوانين العامة التي تسير الطبيعة وفق ناموسها العام للحياة والكون وليس التجريد كمظهر شكلي فقط، ومن هنا جاء عمق التجريد وأصالته التي حار في تفسيرها أغلب المستشرقين وردوها إلي أسباب واهية كعدم قدرة الفنان علي محاكاة الطبيعة.

ومن هنا فإن التجريد الإسلامي هو (رمز) ليس للعناصر المرئية بل (للفكرة النازمة لها) فالتجريد في النبات واستخلاص رمز الصورة الكلية من كل هذه الأنواع فهو إذن بمثابة منهج قياسي منطقي.

وعلي هذا جاء التجريد كتقنية أسلوبية لإحلال القانون العام أو الفكرة العامة في الشكل المجرد، فجاء التجريد كرمز عن الفكرة المجردة وليس كرمز عن الواقع المباشر.

(١) سمير الصايغ: الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص ١٢٠ - ١٢١.



شكل (٦١)

حائط من السيراميك مغطى بتصميمات نباتية وتصميمات كتابية مجردة أعلى كلمة (يا ستار يا جبار) متكررة بالتبادل في شريط كتابي وفي الوسط تصميمات نباتية مجردة أسفل عبارة (ولحم طير مما يشتهون وحرور عين) بالخط الثلث تعلوها كلمة (الملك لله) متكررة بالخط الكوفي. إن التجريد الإسلامي ليس اختصاراً للواقع أو تجريده من صفاته الظاهرة، بل هو تجسيد لغير المرئي وذلك لأن موضوع التجريد في الفن الإسلامي هو موضوع تجريدي في جوهره.

يقول النشار: " إن معانى التجريد فى الفن الإسلامى هى انعكاس للفلسفة الإسلامية وذلك لأنها تعبير عن بواعث روحية أصيلة تتمثل فى الارتباط الوثيق بجوهر الحضارة الإسلامية ^(١) .

٤ - التكرار الإيقاعي فى الفن الإسلامى كمداول جمالي والمغزي الفلسفي له

التكرار الإيقاعي أحد أساليب تنظيم العناصر الفنية داخل العمل الفنى أو داخل المساحة المستخدمة، ومن خواص التكرار الإيقاعي تأكيد العنصر أو العناصر المتكررة على شبكية العين المتأمل أو المتذوقة للعمل الفنى.

وقد يتم التكرار من خلال أصغر وحدة تصميم، وقد يتم التكرار من خلال أكبر صرح معماري فالقيمة الجمالية واحدة فى المتناهي فى الصغر والكبير علي حد سواء فقد يتمثل التكرار الإيقاعي فى تكرار أعمدة المسجد وتكرار العقود التي تحملها سواء أكانت هذه العقود متجاورة إلى جانب بعضها البعض أو متداخلة أو متقاطعة فى تداخل جمالي كمظهر مختلف للتكرار الجمالي.

وقد تمثل هذه الأعمدة فى أروقة المسجد سلسلة متتالية من العناصر المعمارية المتكررة والمتصلة فى ترابط ووحدة عجيبة تؤكد هويتها المعمارية القائمة بذاتها داخل الإطار المعماري العام، ومؤكدة لهويتها المعمارية العامة فى ارتباطها بما يجاورها من عناصر معمارية متشابهة مما يوحي بشمولاً جمالياً ينعكس من خلال وحدة معمارية عضوية.

وقد يتم التكرار الجمالي من خلال تنظيم أنماط معمارية متشابهة أو مختلفة أو منهما معاً، حيث يتم التشكيل المعماري داخل إطار الفراغ المحصور من خلال تقسيم الفراغ إلى عناصر معمارية مكانية تقطع هذا الفراغ وتشكله وتكرره جمالياً من خلال علاقة الفراغ مع الشكل المعماري فى المكان .

(١) عبد الرحمن النشار: التكرار فى مختارات من التصوير القديم والحديث والإفادة منه تربوياً، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٧٨، ص ١٦٢.

ويتم هذا من خلال تنظيم التكرار الجمالي في الفراغ مع دقة حساب تكرار الفراغ وحجمه ومساحته لتتوافق جمالياً ومعمارياً مع تكرار الشكل وحجمه ومساحته.

وينعكس تأثير التكرار الإيقاعي من خلال تأمل العناصر المعمارية المتتالية والمقسمة للفراغ في المكان في العمارة حيث يتم إدراكها بنفس القدر من الأهمية فلا سيادة لعنصر معماري علي الآخر، ولا توجد بؤرة جمالية معمارية ينتهي إليها النظر وتعود إليها جميع العناصر، بل السيادة هنا للجميع كل له وظيفة جمالية متشابهة ومتكررة ومتتالية في ترابط ووحدة تشمل الجميع كل بنفس قدر الأهمية والسيادة.

ومن شأن التكرار الإيقاعي الإحساس بعدم وجود بداية للتصميم المعماري أو العناصر المعمارية يبدأ منها التكرار أو ينتهي إليها، فالتكرار الإيقاعي مستمر باستمرار العناصر المعمارية وتتابعها داخل تضاعيف الفراغ المحيط بها فكأنها تنشأ من الأرض لتنمو وتتصاعد في الفراغ وتتجاوز وتتكرر وتتابع، وكأنها تحمل معاني روحية للمتدوق الذي يتبع تكراراتها الجمالية.

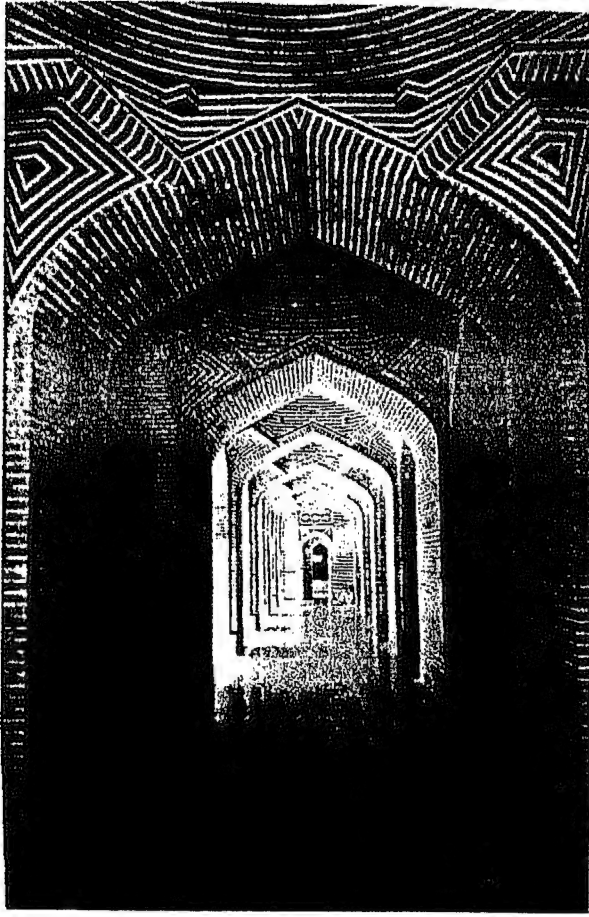
وغالباً ما يتم التكرار الإيقاعي سواء في التصميمات المعمارية أم في وحدات التصميم ذات التكرار المركزي الإشعاعي مع توحيد الأحجام والمساحات مما يوحي بالإحساس بطاقة جمالية خارجية شكلية عند النظر ومستمرة تؤكد طاقة داخلية وطاقة مكانية توحى وتؤكد طاقة زمانية ناتجة عنها في الفراغ.

من خلال ذلك ينشأ نوعان من التكرار الإيقاعي:

١ - المتزن الاستاتيكي: الذي يحدث ألحان بصرية مستمرة في استرسال استاتيكي رصين ناشئ عن التشابه والتناظر والتتابع والتداخل للعناصر.

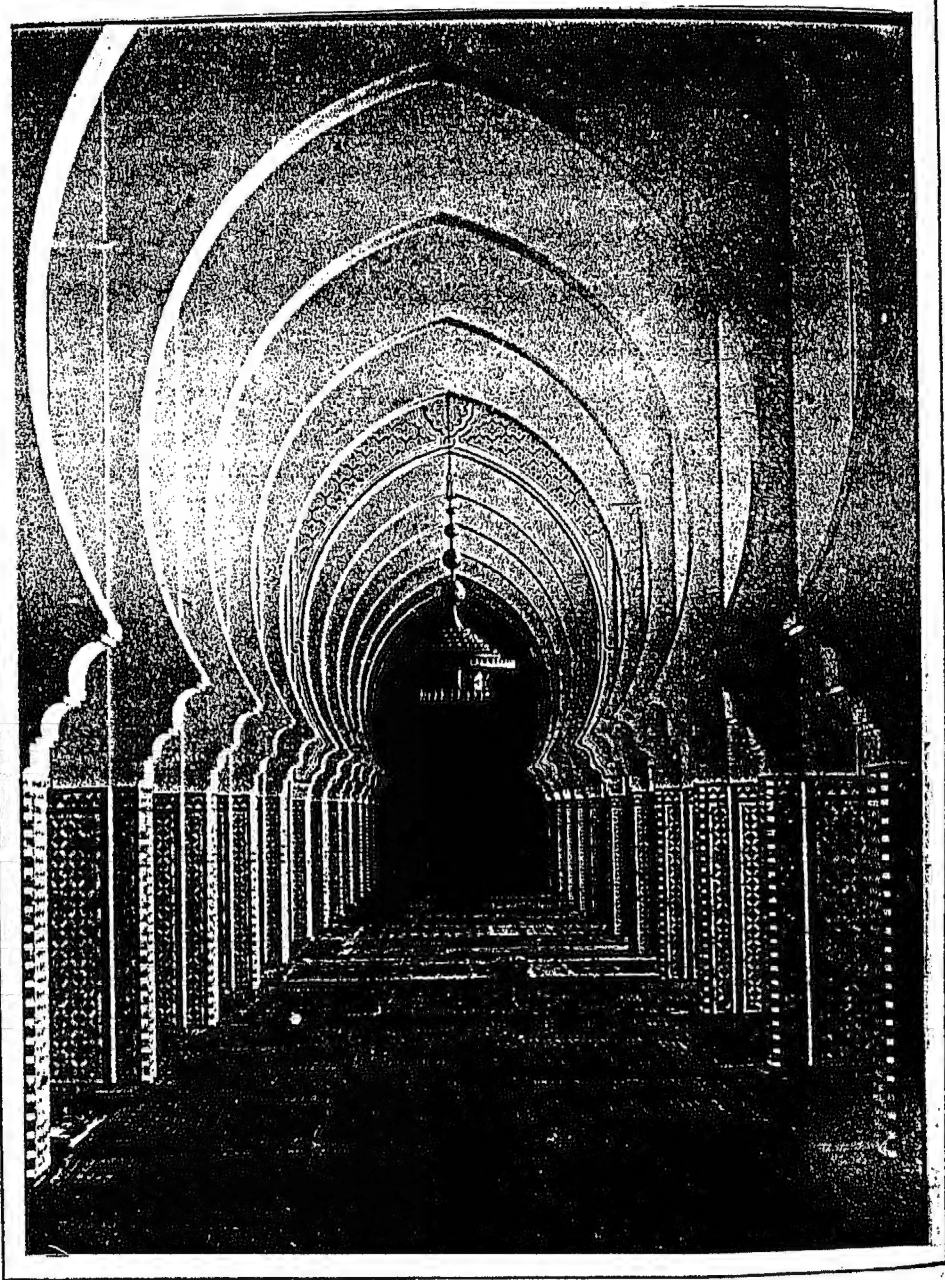
٢ - المتنوع الديناميكي: الذي يحدث ألحان بصرية ديناميكية متحركة بصرياً.

وكان في تنظيم المعمار الإسلامي تقريراً وسرداً جمالياً بصرياً لنماذج وأنواع وقوانين الإيقاع المعماري المنظم المتزن المستمر في ثبات ورصانة واسترسال وصمت، والإيقاع المعماري المتنوع والذي يوحي بدرجات مختلفة من الأصداء البصرية الجمالية



شكل (٦٢)

تكرار العقود في مسجد شاه جاهان من الداخل - باكستان - تمثل هذه العقود سلسلة متتالية من العناصر المعمارية المتكررة والمتصلة في ترابط ووحدة عضوية تقسم الفراغ وتشكله وتكرره جمالياً من خلال علاقة الشكل المعماري مع الفراغ وتنظيم التكرار المتتالي في الفراغ.



(شكل ٦٣)

تكرارات العقود في المسجد الكبير في دكا - المغرب نموذج للتكرار المنتظم الذي يحدث إيقاعاً معمارياً مترياً استاتيكيّاً يحدث أحياناً بصرية في ثبات ورصانة ناتجة عن التشابه والتتابع وإيقاعاً ديناميكيّاً في نفس الوقت يحدث أحياناً بصرية ديناميكية من خلال حركة العقود المتكررة في المكان وأصداء الفراغ الناتج عنها في الزمان وكان نوعي الإيقاع الثابت والمتحرك يتحققان رغم اختلافهما في النوع الجمالي الواحد.

الصاخبة في حركتها المتكررة التي تؤكد طبيعتها الإيقاعية من خلال الحركة في فراغ المكان وأصدائها في فراغ الزمان.

وكان الإيقاع الثابت الرصين والإيقاع الديناميكي المنفعل يتحققان رغم اختلافهما في النوع الجمالي الواحد أو في العنصر المعماري الواحد حيث يمثلان معاً قيمة جمالية تقابلية بين كلا القوتين الجماليتين، وحيث يتأكد من خلال كلا الإيقاعين توازن معماري ملموس بصرياً من خلال مجموع العناصر المعمارية في تكراراتها الجمالية ومجموع الفراغات التي تحصرها فيما بينها، مما يوحي بصورة كلية عامة من الاتساق الإيقاعي الفعلي والروحي معاً.

ومن ناحية أخرى فإن التكرار الإيقاعي الجمالي حينما يهيمن داخل التصميمات علي الخطوط المستقيمة المنكسرة والمتعرجة، أو علي أشكال العقود المتكررة داخل أروقة المساجد الأثرية الكبيرة أو علي تنظيم الأعمدة التي تحمل هذه العقود، أو علي الأشكال الهندسية الحادة أو الأشكال النباتية اللينة المتكررة والمحفورة علي المنابر والأبواب والشبابيك... إلخ من شأن ذلك إحداث تواتر وتتابع للعناصر المتكررة تارة للشكل وتارة أخرى للفراغ المحيط أو المحصور بين المصفوفات المتكررة وتصميماتها الأساسية.

و التكرار الإيقاعي الجمالي حينما يهيمن علي التماثل والتطابق والتوازي والتقابل والتناظر والتعاكس المنتشر في جميع الاتجاهات وعلي جميع الخامات بدرجة واحدة من التكرار الهندسي المنطقي المحكم الشديد الإحكام. إن التكرار حينئذ يسلب هذه الخامات خصائصها المادية المعروفة ويحملها بشحنات ذات خصائص مختلفة تماماً عن حقيقتها المادية فتصبح مجالاً جمالياً لرؤي عميقة غير محدودة وغير مقيدة بشكلها المادي المحدود.

فعل سبيل المثال طبق من النحاس أو الفخار مشغول السطح بتكرارات إبداعية توحى بتداعيات جمالية بعيدة الصلة تماماً عن شكل النحاس أو الفخار أو الخشب كوسيط وكخامة لها حدودها المادية وصفاتها وخصائصها البعيدة الصلة عن شكلها الجمالي، إن استمرار الرؤية من خلال التكرار تمتد خارج حدود الطبق الفخار وإن كانت تغطي سطحه، فتصبح بذلك كل الخامات المشغولة، وكل المجالات من عمارة وخزف ونسيج.

وأثاث وخشب ونحاس وفخار... بل نستطيع القول أن كل مظهر من مظاهر الفنون الإسلامية يحمل نفس المنطق الجمالي ونفس القوة الخفية الجمالية مع اختلاف وتنوع الخامات والمجالات والأشكال والألوان.

وهذا بالضبط هو أحد أسباب أو أحد أسرار وحدة الفن الإسلامي التي حار في تفسيرها المستشرقون حتى الآن ولم يتوصلوا إلي أسبابها. وهي وحدة المنهج الجمالي في الفن الإسلامي.

العلاقة بين التكرار الإيقاعي والتكرار اللفظي :

التكرار الإيقاعي في الفن مكون من وحدة تصميم أو وحدة معمارية أو أكثر من وحدة، وهو يشبه أو يوازي التكرار في الذكر المكون من وحدة لغوية مثل **الله**، لا إله إلا **الله**، والحمد **لله** ولو كان التكرار في الذكر رتيباً وأوله مثل نهايته لما وُجدَ ذاكر واحد استطاع أن يستمر في ذكر **الله** تعالى، ولكن الجمال هنا في أن الإحساس ببداية الذكر تختلف عن الإحساس في الوسط، تختلف عنك عندما تنتهي من الذكر خاصة وإن كان التكرار يتم وفق أعداد فمثلاً استغفر **الله** العظيم سبعين مرة إن أول مرة لها تذوق يختلف عن المرة الثلاثين يختلف عن المرة السبعين وهكذا إلي ما لا نهاية للعدد وذلك من خلال الاندماج الحسي واللفظي عند المتذوق.

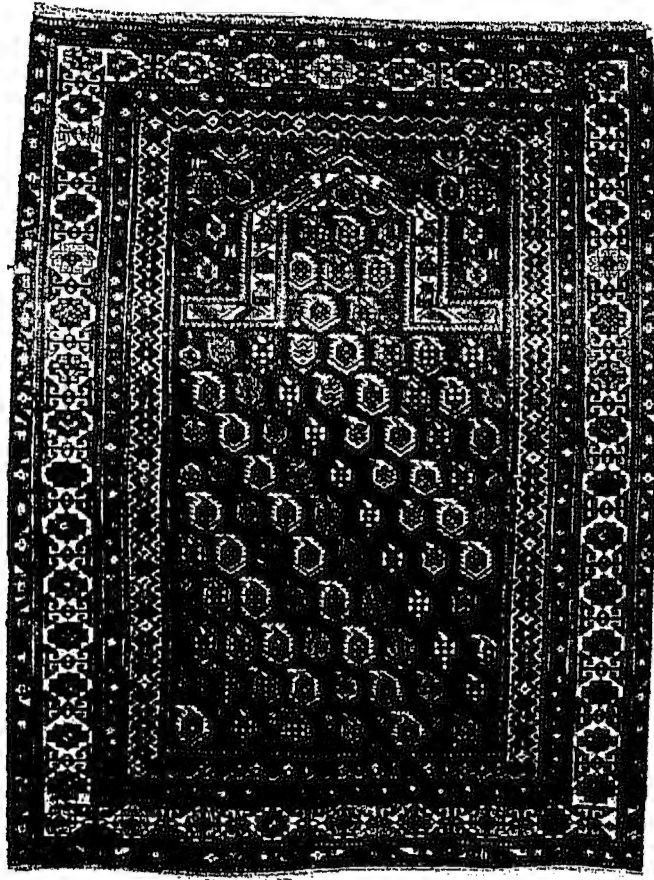
وفي الفن كلما زاد التأمل في الوحدة أو الوحدات كلما استشعر المتذوق جمالاً داخلياً في نفسه يختلف عن أول وهلة، وكلما تمنع وتتبع الوحدات بصرياً وإدراك نظامها الهندسي الكامن بها، أو منطقها التتابعي أو فكرتها المركزية المتكررة... مثلاً أدرك جمالاً عقلياً وحسياً في نفس الوقت يفوق بكثير جمال النظرة الأولى العابرة.

خصائص التكرار الإيقاعي الجمالي:

الحركة - الوحدة - اللانهاية.

١- الحركة:

إن الحركة تحدث بطريق غير مباشر من خلال وجود التكرار الإيقاعي في العناصر المتكررة سواء أكان ذلك في التصميمات التي تعج بالحركة الديناميكية المشغولة علي سطح العمل الفني من خلال النقطة التي تعتبر أول عنصر من عناصر التشكيل ثم



شكل (٦٤)

سجادة منسوجة بمصفوفات من العناصر الفنية المتكررة في نظم إيقاعية من شأنها إحداث قيم جمالية كالتمائل والتطابق والتوازي والتقابل والتناظر والتعاكس بحيث تسلب هذه النظم خامسة النسيج خصائصها المادية وتحملها بشحنات وجدانية مختلفة فتصبح مجالاً لرؤى جمالية غير محدودة وغير مرتبطة بشكلها المادى المباشر.

الخط ثم المساحة التي تتكون من وحدة أولية تبني عليها العناصر وتنمو لتتكرر من وحدة أولية إلى وحدات متعاقبة ومتبادلة ومتكسفة ومترابطة، إلى شكل كلي عام يمثل تكرارات الوحدات وانتقالها من شكل إلى شكل حيث تمثل مجالاً متصلاً لا ينقطع من أنواع لا نهائية من الأشكال والوحدات الصغيرة التي تنقسم بدورها إلى وحدات أصغر والكل يسبح في تكوين متكامل كلي يحتوي بداخله كل هذه التكرارات الإيقاعية، فتستطيع العين بنظرة واحدة أن تدرك كل هذه المسارات وتترك النظام الكامن الذي ينظمها من خلال التكرار والحركة الديناميكية للعناصر المتكررة والتي لا تنتهي بانتهاء إطار التصميم علي حائط أو علي قبة أو علي مئذنة أو علي سطح باب خشبي لمسجد كبير أو علي سطح إبريق من النحاس المكفت بالفضة باختصار علي كل منتجات الفن الإسلامي، هذه التصميمات المتكررة في الفراغ المادي المكون لهيئة المادة وشكلها وما ينشأ عنها من تصميمات محكمة تموج بالحركة والديناميكية والجاذبية فيما بينها وبين عناصرها والإيقاع الناشئ عن تكرار المسارات وتكرار الوحدات وتكرار العناصر المكونة للتصميم، والتفاعل فيما بينها وعدم انتهائها كتصميم بانتهاء الإطار أو المادة المكونة لها فالعين تمتد خارج الإطار في امتداد لا نهائي مع شكل التصميمات أو العناصر المعمارية المتكررة كالمقرنصات مثلاً أو العقود أو الأعمدة في حركة ضمنية كامنة.

٣ - الوحدة :

إن الوحدة تنشأ عن تكرار العنصر من خلال المادة سواء أكان عنصراً هندسياً أو عنصراً نباتياً فإن التكرار الإيقاعي فيه قائم علي نظم محكمة، حيث يتألف من أجزاء يمكن فصلها عن بعضها البعض ولا يمثل ذلك أي خلل في هيئتها العامة حيث إن كل جزء من هذه العناصر المتألفة يكون محورياً جمالياً متوحداً في حد ذاته، بمعنى أنه يمثل وحدة واحدة مترابطة ومتكاملة في آن معاً، وهي في وجودها في سياق التصميم العام تمثل أيضاً وحدة من خلال وضعها مع شبيهااتها المتماثلة معها والتي يكون المجموع العام لها وحدة كلية متكاملة تموج بالحركة سواء كانت علي سطح سجادة أو علي غلاف كتاب... إلخ.

يقول محمود البسيوني : " فى الفن الإسلامى، وعلى ضوء فهم الفنان لمبادئ الدين الإسلامى الحنيف، فقد انعكس التأثير على إنتاجه تجريداً هندسياً محوراً عن الطبيعة، واسترسل فى التكرار اللانهائى عاكساً استمرارية الأحداث وتعاقبها والإيقاع فى الحياة" (١).

إن الامتداد اللانهائى للتكرار ليس مصدره فقط التكرار الظاهر للعناصر أو سطح المادة المشغولة بالتصميمات وإنما مصدره جمالي يدفع المتأمل إلى أبعاد أعمق كثيراً من شكلها المباشر، فهي فى حد ذاتها بأشكالها الجمالية ليست الهدف النهائى ولكن تأملها هو وسيلة فى سبيل هدف أبعد وأعمق هو تأمل اللانهائى فى الوجود الكونى الإلهي.

حيث تصبح اللانهائية هنا هي سمة من سمات الحق تبارك وتعالى حيث تفني كل الموجودات ويبقى وجه الله ذو الجلال والإكرام [كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام] (٢) ، [فأينما تولوا فثم وجه الله] (٣).

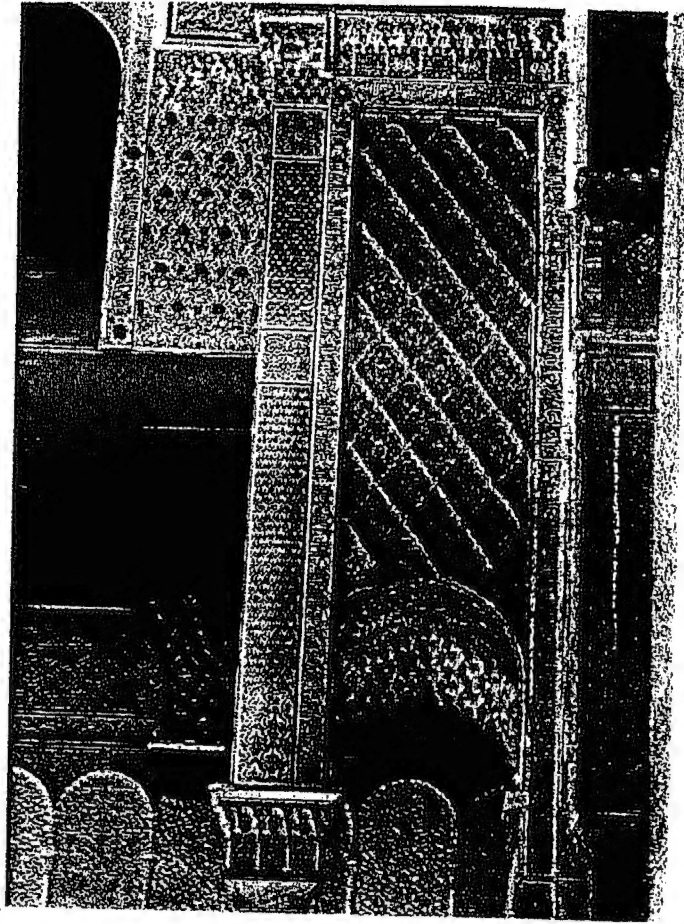
فالجمال فى الإسلام لا يعبر عن الموجودات الفانية فليست الطبيعة فى الفن هي الطبيعة فى الواقع ولا أي عنصر طبيعي يشبه مثيله فى الواقع فالفن لا يحاكي الواقع فالمحاكاة ليست هي الهدف، وإنما النظام الكونى اللانهائى القائم بالفعل خلف هذه الموجودات ولكن لا تشعر به إلا العين المؤمنة المتأمل للكون، والمتأمل للفن كتعبير جمالي عن نظم كونية .

يقول النشار: " لقد استطاع الفنان المسلم بحسه المرفه فى توظيف الوحدة المفردة التي يقوم أساسها على الأشكال الهندسية البسيطة من خلال التنظيم القائم على التناغم التركيبى ليس إلا تعبيراً رمزياً عن الثابت والمطلق والواحد، ومن هنا كان ذكاء

(١) محمود البسيوني: أسرار الفن التشكيلي ، عالم الكتب، الطبعة الأولى ، ١٩٨٠، ص ١٠.

(٢) سورة الرحمن: الآية ٢٦.

(٣) سورة البقرة الآية ١١٥.



شكل (٦٥)

حائط في قصر الحمراء مرصع بالحركة البصرية والوحدة واللانهائية الزاحفة والممتدة على الحوائط والأعمدة وبواطن العقود والشبابيك حتى يظن المتأمل أنها سوف تلف الكون، وتتحقق اللانهائية من خلال التكرار عند متابعة شكل الوحدة في السياق العام والأشكال النابعة منها التي تأخذ أشكالاً مختلفة تنفي الرتابة وتوجد إحياء بالتكثيف والثراء الجمالي والترابط والوحدة والتنوع.

الفنان المسلم عندما استطاع توظيف الشكل المجرد في إبداع عالم غير محدود، أي أنه يجعل من المحدود عالماً يوحى باللانهاية^(١).

وتتحقق اللانهاية من خلال متابعة شكل الوحدة في السياق العام والأشكال التالية لها والنابعة منها والتي تكمن بداخل تكرارات إيقاعاتها الجمالية اللانهاية التي تنفي سمة الرتابة من خلال التكثيف والغني والثراء الجمالي في العمل الفني الواحد. والترابط والوحدة والتنوع والإيقاعات الناتجة عن التكرارات اللانهاية.

"وبقدر ما تصبح الوحدات متداخلة بشكل كثيف ووثيق يجبر علي الحركة والتوقف معاً وبقدر ما تعقد الحركة بالخطوط الدائرية والمنكسرة، تصبح الحاجة ماسة إلي بذل مجهود كبير لمتابعة القطعة الفنية وهذا المجهود هو " القوة الخلاقة " في التصميمات الإسلامية فكلما كانت هذه القوة أعمق كلما كان أسهل علي العقل أن ينشئ " الفكرة الذهنية " لخيال كي ينجزها وأسرع للوعي أن يأخذها بعيداً عن الخواص المادية للعمل الفني حينما يحاول أن يقدم للعقل ما يريد، ولهذا فإنه من الضروري هنا أن تتكرر هذه العملية ومن ثم نجد في العمل الفني الواحد عدداً مختلفاً من وحدات التصميمات الإسلامية التي يغطي كل منها جزءاً من السطح"^(٢).

تصبح كل مظاهر الفن الإسلامي هي تعبير عن اللانهاية كقيمة جمالية في الفن وقيمة من القيم الكونية الكبرى وتصبح كل مظاهر الجمال في الفن الإسلامي في كل الخامات والأشكال وعلي كل المنتجات هي تذكير بنفس المعني القيمي نحو الوعي باللانهاية.

إن التكرار الإيقاعي تنظمه قوانين رياضية قائمة علي مبدأ العدد ومضاعفاته، حيث يخضع لمعادلات رياضية وهندسية، لذلك ينشأ التكرار الإيقاعي الهندسي محملاً

(١) عبد الرحمن النشار: مرجع سابق، ص ١٦١

(٢) إسماعيل راجي الفاروقي: تصورات خاطئة عن طبيعة الفن الإسلامي، من كتاب قراءات في الفنون الإسلامية تحت الطبع المعهد العالي للفكر الإسلامي، ص ٤٢ .

بنظم ذات طبيعة دقيقة محكمة ليس بها مجال لأي خلل، وإنما توازن محكم واستقرار متزن.

" والتكرار الموجود في الكون يكشف لنا عن سر التوازن الكامن فيه، لهذا فإن التكرار يعطي معنى الاتزان، لأن التكرار إذا اختلف عن المنظومة الإلهية الكامنة فيه اختلف واعتل وكشف عن عدم الاستقرار، وإذا اعتدل نتج عنه الاتزان، إذن فالصلة وثيقة بين الاثنين وإن لم تكن واضحة" (١).

ومن شأن التنوع في شكل العنصر المتكرر أن يؤدي إلي تكرار إيقاعي منغم ولكن علي نمط انسيابي هادئ ممتد في عمق يجذب البصر إلي تتابعه سواء أكان هذا الامتداد امتداداً أفقياً كما في تكرار الأقواس والأعمدة داخل صحن المسجد أو كان امتداداً رأسياً كما هو الحال في بدن المآذن التي تتكون من أعمدة نقل تدريجياً كلما صعدت لأعلي جاذبة العين معها لأعلي في حركة انسيابية ممتدة رأسياً إلي السماء.

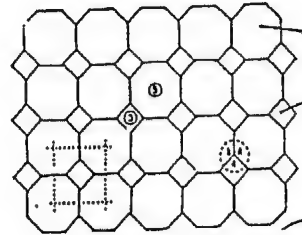
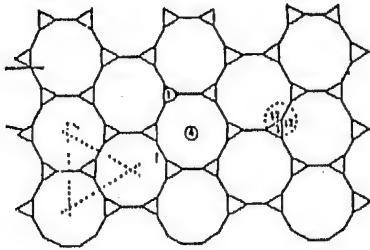
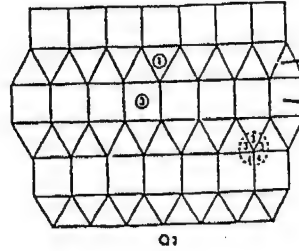
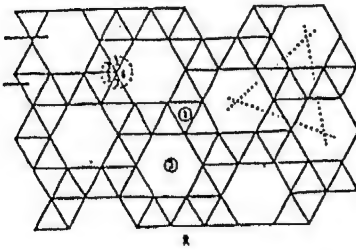
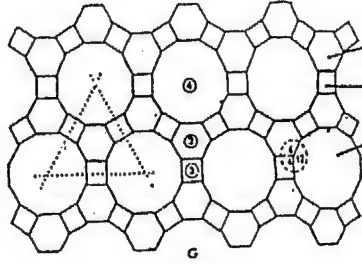
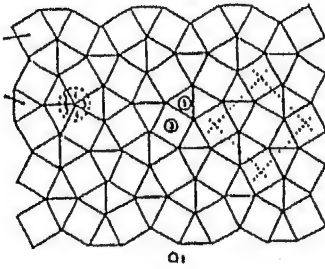
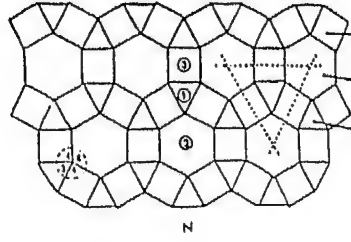
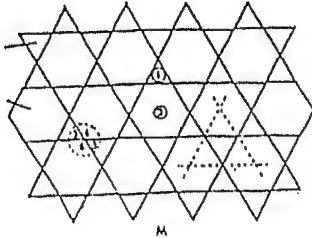
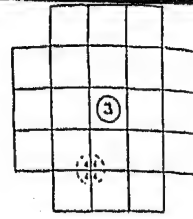
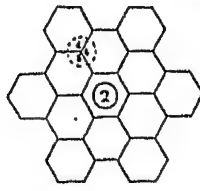
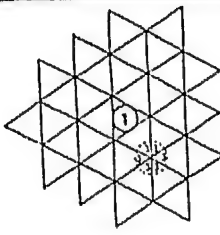
٥ - النظام الهندسي في الفن الإسلامي وارتباطه بالنظام في الكون:

من المعروف أن من سمات النظام الهندسي الحدة والاستقامة والثبات والاتزان والاستقرار، والقيم الجمالية الناتجة عن النظام الهندسي، هي قيم رياضية تدرك بالاستدلال المنطقي العقلي وتمثل متعة ذهنية عالية المستوي لأنها تعبر عن مظاهر طبيعية كلية وليست جزئية، والمقصود هنا بمظاهر طبيعية كلية النظام الهندسي الكامن في بنية الشكل في الطبيعة، أو في الكون أي جوهر النظام في الكون وأساسه الكلي الموحد مثلاً الشجرة في الطبيعة عبارة عن أسطوانة...

النظام الهندسي في الفن الإسلامي يتميز بخطوطه الهندسية الحادة المستقيمة التي توحي بالصرامة والاتزان. والنظام الهندسي يتكون من مفردات تسهم في بنائه وهي:

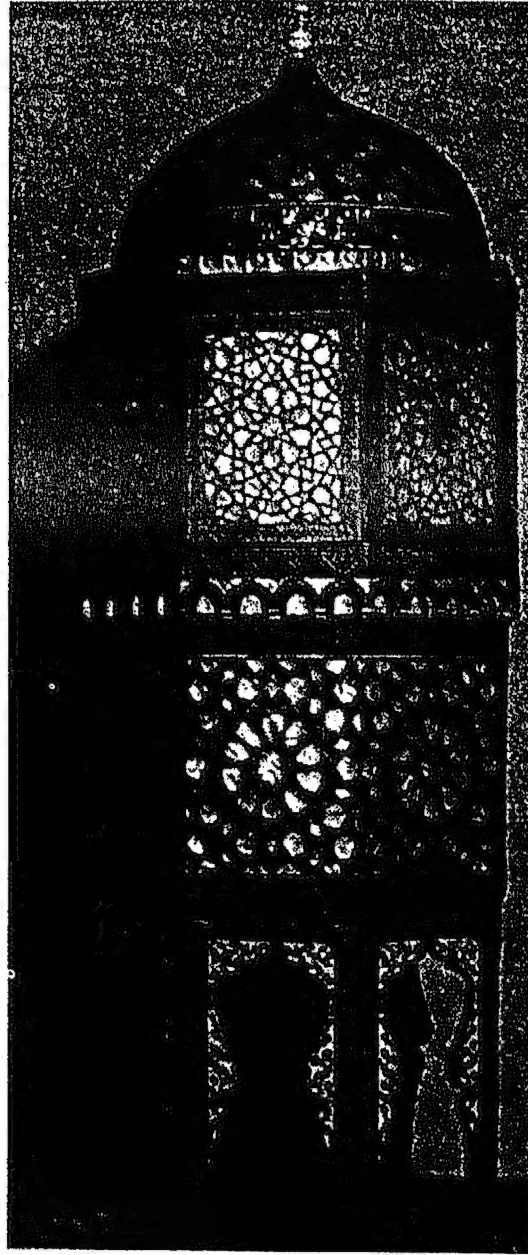
النقطة - الخط المستقيم - الخط المنكسر الخط المنحني - الزاوية - المثلث
المربع - الدائرة...

(١) مصطفى عبد الرحيم: ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧



(شكل ٦٦)

عدد من الشبكات الهندسية المختلفة المربعة والمثلثة والمسدسة والثمانية والدائرية التي كان ينشئ عليها الفنان المسلم تكويناته والتي تعتبر الأساس الهندسي الكامن في بنية التصميم، والشبكة هي النظام الذي يحكم الوحدة الزخرفية ويربط بينها وبين عناصرها.



شكل (٦٧)

محفوظة للقرآن الكريم من الخشب المطعم بالصدف تحول فيها النظام الهندسي إلى تنظيم دقيق للأطباق النجمية الهندسية داخل إطار التكوين العام وحساب النسبة والتناسب بين الأجزاء والوحدات الهندسية واستقامة خطوطها وزواياها وتنوع أحجامها وفق حساب محكم دقيق داخل إطار العمل الفني.

والنظام الهندسي في الفن الإسلامي هو نتاج التفكير العقلي الرياضي المبني علي الأسس الهندسية المدروسة والمحسوبة حساباً دقيقاً والنسب العددية الرياضية القائمة علي المنطق الرياضي الدقيق، وهذه الدقة المتناهية لا تقبل الخطأ أو التهاون في التنظيم الفني للعلاقات المكونة من النظام الهندسي الذي يمثل معادلات رياضية تتولد من خلالها أشكالاً هندسية.

ويعكس النظام الهندسي في الفن الإسلامي أشكالاً هندسية منظمة وفق منطق رياضي مدروس وموحد يعكس الاتزان والتناسب الجمالي من خلال الخطوط الهندسية ذات الزوايا القائمة أو الحادة أو المنفرجة والتي تتلاقى فتكون المربعات أو المثلثات أو المسدسات أو المثلثات ومضاعفاتها والتي تتكرر بدورها وتجتمع وتفترق ضمن نظم هندسية متتالية ومنعكسة ومتكررة ونامية في جميع الاتجاهات مكونة إيقاعات موصولة تذكر بإيقاع الحياة والكون.

إن النظام الهندسي في الفن الإسلامي يعكس نظاماً جمالية (كالنسبة والتناسب) و(الإيقاع) و(التكرار) و(التماثل) و(الاتزان) و(الوحدة) و(التنوع) و(التوافق) و(التباين) مما ينعكس في الكون من نظم كونية وكان الفنان المسلم تأمل الكون من حوله واستلهم نظمه وضمناها أعماله الفنية فجاءت تعبيراً جمالياً عن نظم كونية إلهية.

" إن المستقيم والمنحني يبدوان عند التأمل الشامل لهذا الفن كتجليات للهندسة أو كتجليات للنظام الخفي الذي يحكم الوجود بأسره إنساناً وطبيعة وحيوان وقضاء " (١).

والنظام الهندسي في الفنون الإسلامية يعكس نظاماً كونية مستوحاة من نظم وإيقاعات الحياة والكون، فالنظام الهندسي في الفن الإسلامي لا يمثل انفعالات تعبيرية أو مشاعر إنسانية، أو تصويراً لأحداث اجتماعية، بل يمثل رؤية عميقة شاملة لنظم تجريدية كلية يستلهمها ويضمونها أعماله الفنية فتأتي نظاماً هندسية تحمل مضامين كلية لأفكار ومعاني متسعة، ولا تعبر مباشرة عن هذه الأفكار والمعاني بمعنى أن النظام الهندسي في الفن الإسلامي لا يعبر عن الأحاسيس والمشاعر والانفعالات أو الأحداث والتصورات بل

(١) سمير الضايغ: الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، مرجع سابق، ص ٢٢٧.

يعبر عن رؤي كلية أعمق وأشمل وأعم فهو يتأمل ويبحث في نظم الكون وقوانينه التي تحكمه ليحولها إلي نظم وقوانين جمالية تعكسها أعماله الفنية.

ومن هنا فإن النظام الهندسي يعبر عن معني لا يتصل بشكله الهندسي المباشر بل يرمز لنظام أشمل وأعم من شكله المباشر مثلاً عندما يتحقق معني (كالتوازن) في الفن يوحي بالتوازن كنظام إلهي في الطبيعة والكون، كذلك (التماثل) ينعكس في جميع المخلوقات كنظام كوني إلهي.

(الدقة المتناهية في نظم الكون) تنعكس بشكل مبالغ فيه في النظام الهندسي في الفن الإسلامي من خلال التنظيم الدقيق للعلاقات الجمالية بين الأجزاء والتناسب بين الوحدات وتوازنها واستقامة خطوطها وزواياها، وحساب النسبة الجمالية بين أجزائها حساباً دقيقاً محكماً، فالدائرة دائرة وكذلك المثلث والمربع... لا عشوائية. لا إهمال لأي جزء ولو نقطة ولو خط بسيط، كل جزء محدد بدقة متناهية ومنفذ بإتقان شديد، أي خلل يكون من شأنه اختلال النظام العام للتصميم، فكل جزء مهما تناهي في الصغر يمثل أهمية كأكبر جزء، وكأن الدقة والإتقان والتوازن والتماثل والتناسب هي مصطلحات تمثل سمات وخصائص ومظاهر جمالية للفن الإسلامي بعامة وللنظام الهندسي الكامن فيه بخاصة، فالجمال ليس في الشكل الهندسي بحد ذاته بل في النظام الكامن فيه والمعبر عنه.

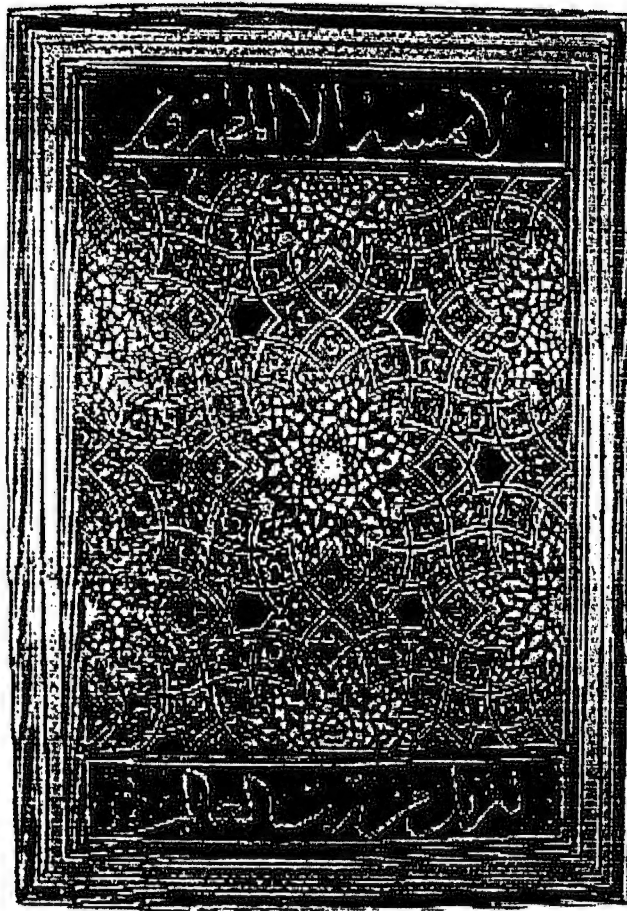
يقول ريتشارد ايتنجهاوزن: " إن التناسق العام والتوازن القائم بين الأجزاء وكمال التكوين الفني كل ذلك يتوفر بحق في كل أعمال الفن الإسلامي، الأمر الذي يحملنا علي اعتبارها أهم العناصر الإسلامية جميعاً" (١).

يقول أبو صالح الألفي: " لا شك أنه من أسباب عظمة الفن الإسلامي أنه ثمرة من ثمار القوانين الكبرى التي حكمت هذه الوجود " (٢).

(١) ريتشارد ايتنجهاوزن: تراث الإسلام، الفنون الزخرفية والتصوير شخصيتها ومجالها، سلسلة عالم

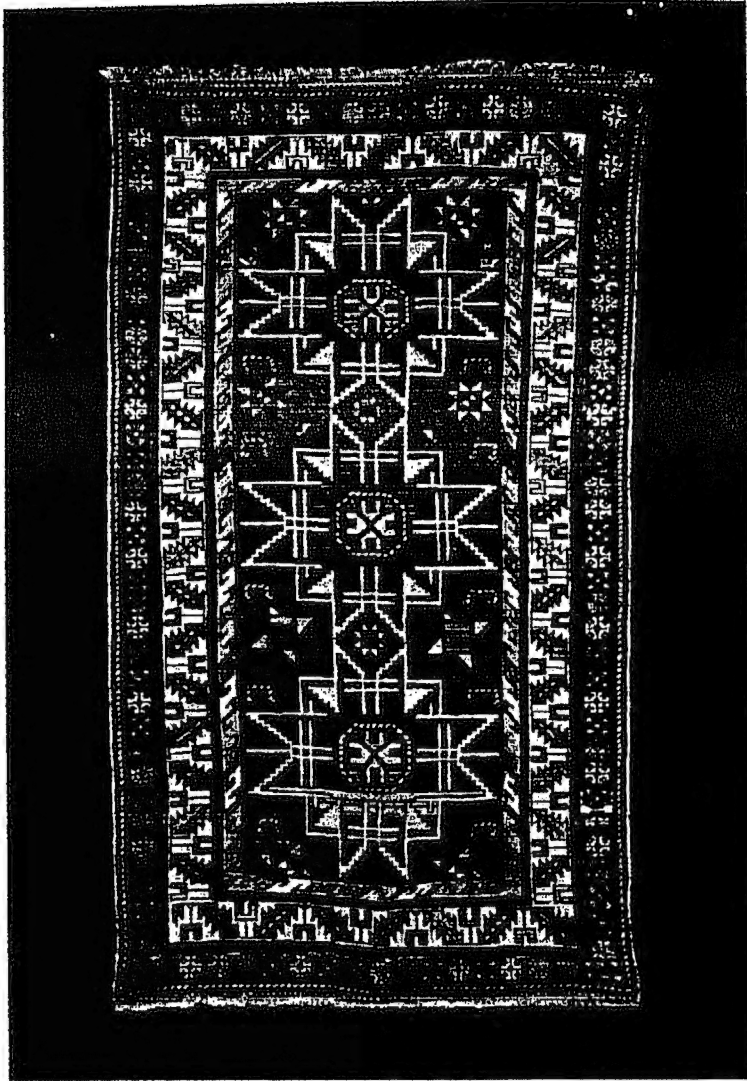
المعرفة، الجزء الثاني، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والعلوم، ص ٦٧

(٢) أبو صالح الألفي: الطابع القومي لفنوننا المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٣٢



شكل (٦٨)

الصفحة الأولى من مصحف، نموذج للنظام الهندسى من خلال النجمة الإسلامية المحشوة بالتصميمات النباتية تؤكد وتبرزها فالنباتى يبرز الهندسى والهندسى يؤكد وجود النباتى فى توافق وانسجام ووحدة أكدها اللون الأزرق والذهبى المنفذ بأسلوب الشكل والأرضية، وداخل الإطار المستطيل أعلى النجمة مكتوب (لا يمسه إلا المطهرون) وأسفل النجمة (تنزيل من رب العالمين)، كتب المصنف عبد الله بن محمد بن محمود الهمدانى بأمر من سلطان أولجايتو - همدان، إيران، بالحبر وألوان الذهب على الورق - مقتنيات المكتبة العالمية National Library .



شكل (٦٩)

سجادة منسوجة بأشكال هندسية يقول جاستون فيبيت: " إن الفن الإسلامى لا يهتم بنقل مظاهر الحياة إنما ترمى نزعته العامة إلى تجريد المشاهد الحية فى الطبيعة حتى لا يبقى منها إلا خطوطها الهندسية ."

إن الفن الإسلامي لم يهتم بنقل مظاهر الكون أو المحاكاة الحرفية لعناصره فلم يكن هدفه أو وظيفته نقل المرئي المباشر بل إخضاع المرئي المباشر إلى نظام هندسي معبراً به من خلال ذلك عن النظم المتعددة في الكون، وقد تم ذلك من خلال دراسة القوانين الرياضية التي تنتظم الكون من حوله، ولا يخفي أن الفن الإسلامي في قسم كبير منه تتجلى فيه القيم الهندسية الرياضية بشكل مباشر.

وهذا النظام الرياضي الهندسي بخطوطه الهندسية الحادة الذي نجده مؤكداً في أغلب مظاهر الفنون الإسلامية، جاء مواكباً أيضاً للنظام الطبيعي المستلهم من الطبيعة اللينة بخطوطها المنحنية والملتفة والمتشابكة.

ومن العجيب المدهش أن هذين الاتجاهين لم يطغ أحدهما على الآخر في مظاهر الفنون الإسلامية بل جاء النتاج الإبداعي بينهما متوازياً ومتوازن حيث يسيران معاً في خطى جمالية لا يبلغ أحدهما الآخر بل يؤكد وجوده ويبرزه - فمن المعروف أن الشيء يبرز نقيضه ويؤكد خاصه في التكوينات الجمالية التي تجمع بين الأسلوب الجمالي الهندسي الحاد والأسلوب الجمالي الطبيعي اللين في توافق وانسجام ووحدة بين الأسلوبين. حيث يصبح كل منهما مكملًا للآخر ومؤكدًا لوجوده ومبرزًا لأهم جمالياته.

وقد استخدم الفنان المسلم النظام الهندسي في الفن كوسيلة للتعبير عن النظام في الكون فحمله بالنظم الكونية من خلال إبداعاته ونظمه الهندسية فنجد الفن الإسلامي كنظام هندسي معبراً عن الاتزان الجمالي. الذي يعتبر نظام كوني موجود في كل عناصر الكون وكذلك التنوع الجمالي - الوحدة الجمالية - الإيقاع اللانهائي والتي تعتبر هي نفسها القيم التشكيلية التي لجأ الفنان المعاصر إلى تضمينها في أعماله، وهكذا استلهم الفنان النظم الكونية وحولها إلى نظم جمالية، فلم يكن يحاكي عناصر الكون المباشرة، بل يحاكي نظمها غير المباشرة. وذلك من خلال إحساسه الباطن بالنظم الكونية التي أكدها القرآن في أكثر من موضع.

فجاءت إبداعاته مثلاً للفكر الرياضي الهندسي المحكم والمنظم من خلال التفكير في قوانين الوجود واستلهاها جمالياً من خلال الخط المستقيم الذي يكون المربع والدائرة والمثلث والمسدس والأشكال النجمية الهندسية في سباق متواصل مع الزمن في تأكيد

ونشر هذه الأشكال الهندسية وإخضاعها لنظم رياضية محكمة لتنتشر وتغطي أغلب الأعمال الإبداعية لتكون بمثابة تفكر وتدبر في الكون المحيط ونظمه الرياضية من خلال الانتقال من وحدة هندسية إلي أخرى في تسلسل لا ينتهي بانتهاء الإطار إذا كان عملاً فنياً استخدامياً، أو بانتهاء الشكل المعماري إذا كان يغطي جدران العمارة في دقة متناهية.

ومن هنا أصبح النظام في الكون بمثابة هدف كبير يسعى الفنان لتحقيقه من خلال إبداعه، وهنا مكمن الصعوبة، ولكن الفنان قد حل هذه المعادلة الصعبة باستلهامه هذا النظام في الكون بشكل مبتكر - لم يسبقه إليه أي فنان في أي حضارة سابقة - ضمنه في معظم أعماله الفنية، فجاءت هذه الأعمال مخترنة لطاقة هندسية كونية تشع منها عند رؤيتها خاصة العناصر المعمارية الكبرى وما تحتويه من نظم هندسية محكمة وفق حسابات رياضية متقنة تبوح للمتلقي أو المتذوق لها بالاتزان والعظمة والجلال والهيبة علي سبيل المثال لا الحصر مسجد السلطان حسن بالقاهرة - مسجد السليمانية باستانبول - مسجد سنان باشا، وما ينطبق علي العمارة من إحكام هندسي يوحي بجلالها وعظمتها واتزانها ينطبق أيضاً علي أصغر وحدة في أي تصميم هندسي ولتكن مثلاً وحدة المربع أو الدائرة وما يوجد لها من انتظام هندسي محكم يتجلي في تكراراتها من خلال نظام التراكب الهندسي، أو نظام حساب الفراغ مع الشكل أو ما يسمى في القيم التشكيلية المعاصرة بحساب نظام الشكل مع الأرضية، حتي وصل في الفن الإسلامي إلي أقصى درجة من درجات الإحكام وتحقيق هذا النظام من خلال الوصول إلي أعلى مستوي من الأداء المنظم الذي لا مجال فيه لأي ذرة من العشوائية أو الخلل، وكأنه يحاكي النظام الكوني الذي لا مجال فيه أيضاً لأي ذرة من العشوائية أو الخلل وهذا يذكرنا بقوله تعالى:

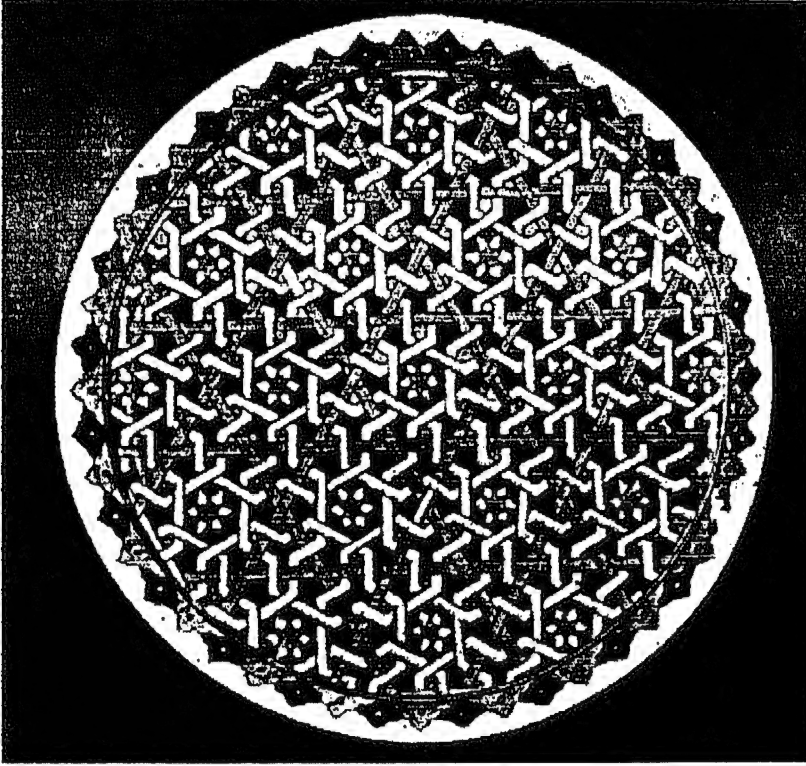
[إنا كل شيء خلقناه بقدر وما أمرنا إلا واحدة كلمح بالبصر]^(١).

[فارجع البصر هل ترى من فطور ثم ارجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر

خاسئاً وهو حسير]^(٢).

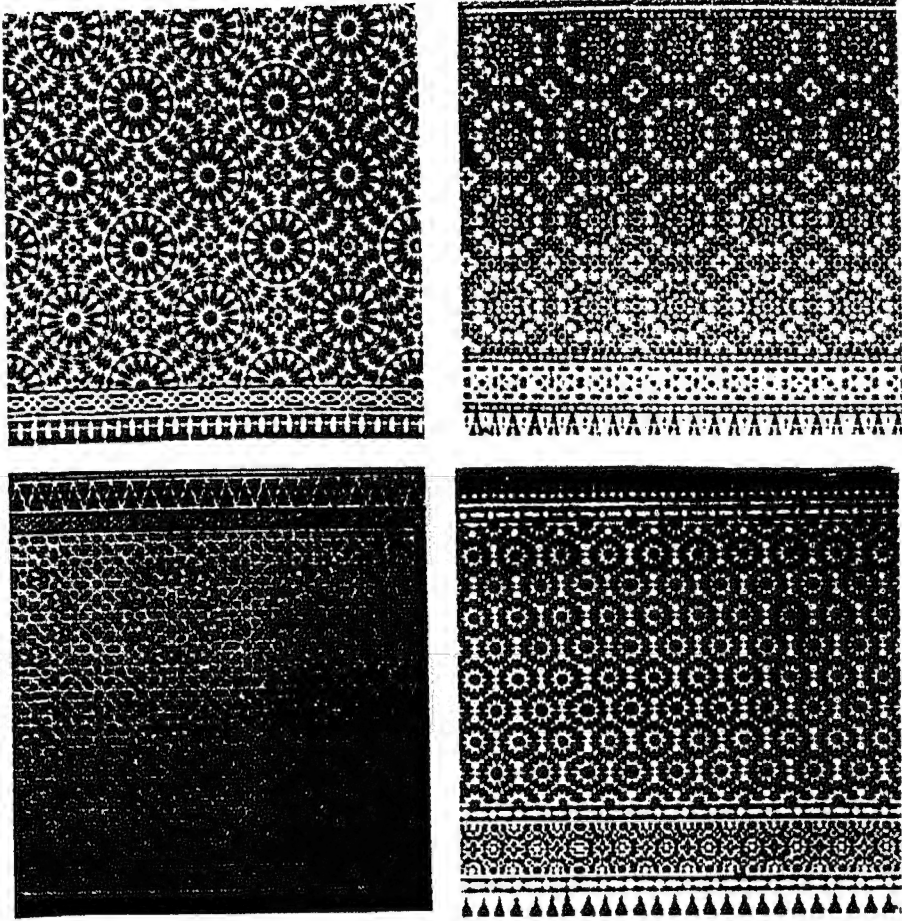
(١) سورة القمر: الآيتان ٤٩، ٥٠.

(٢) سورة تبارك: الآيتان ٣، ٤.



شكل (٧٠)

طبق من الخزف الملون يقوم الأساس الهندسى له على شبكية من المسدسات - يمثل
نسقاً من التناسب والاتزان كقيم مصاحبة للنظام الهندسى كما تحمل كل وحدة حركة
كامنة داخل إطار الطبق مما يوحى باستمرارها خارج الإطار.



شكل (٧١)

أشكال هندسية نجمية متنوعة متفذة من الموزاييك على الجدران تؤكد الديناميكية في النظام الهندسي حيث رصت أفقياً ورأسياً بنظام متعاقب الألوان، حيث تبدو وكأنها مائجة بالحركة بسبب تقارب الأشكال ذات المقطع الدائرة المركزى وحدّة ألوانها، وتكراراتها اللانهائية فتبدو وكأنها تدور حول نفسها

وكان هذه الطاقة المنظمة الخلاقة المتقنة اكتسبت أو استمدت من الفكر الإسلامي الذي يعلي من شأن الإتقان والإحسان. " إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه".

فجاءت في ظل الإسلام كفكر ثقافي صياغات هندسية محكمة ومتقنة وتخضع لنظام أو نظم تستلهم نظم الكون والطبيعة من خلال تحليل وتركيب قوانينها وتحويلها إلى أشكال هندسية بسيطة ومعقدة في آن واحد، بسيطة في حد ذاتها كوحدة هندسية مفردة، ومعقدة تجتذب التفكير العميق في حل معادلاتها الرياضية وهي مجتمعة في تكوين محكم إلى جانب بعضها البعض وكأنها في بساطتها بساطة السهل الممتنع في آن واحد. فجاءت كصياغة جمالية جديدة لنظم الكون وقوانينه الكبرى.

وتحضرني كلمة " بول كلي " المصور المعاصر الذي استلهم الفنون الإسلامية في أعماله الفنية حيث يقول: " إنني تعلمت من خلال الفن الإسلامي جعل ما هو غير مرئي مرئياً - وقد عبرت لا عن مظاهر الواقع بل عن إيقاعاته الحقيقية وقوانينه ".

ويقول جاستون فييت: مؤكداً النزعة الهندسية في المنهج الإسلامي الجمالي: "غدا الفن الإسلامي في مظاهره السائدة، لايهتم أصلاً بنقل الحياة، إنما ترمي نزعته العامة إلى تجريد المشاهد الحية في الطبيعة حتى لا يبقى منها إلا خطوطها الهندسية" (١).

الديناميكية في النظام الهندسي:

والنظام الهندسي في الفن الإسلامي ينتج عنه قيمة جمالية توحى بها أشكاله وهي الديناميكية الناتجة عن تنظيم الأشكال الهندسية المكونة من دوائر ومثلثات ومربعات، أو الناتجة عن تكرار جمالي لعنصر هندسي واحد أو أكثر في تصميمات متنوعة.

والديناميكية في النظام الهندسي تنشأ عن تتابع الحركة في التكوين من خلال نظام إيقاعي شامل محدد مسبقاً تتابع فيه حركة النظام الهندسي في انسياب متمثل أو متدرج أو متصاعد أو مركزي مما يثير الإحساس بالحركة ذات التأثير الديناميكي الكامن.

(١) جاستون فييت: مجلة المشرق، القاهرة، المجلد ٣٤، سنة ١٩٣٦، ص ١٨١، ٤٦٦.

والديناميكية في النظام الهندسي تنشأ عن الإيقاع الناتج عن التنوع الشكلي للعناصر ومساحاتها وأشكالها وتنظيم أوضاعها وتتابعها مما يوحى بتفاعل العناصر ديناميكياً داخل الإطار العام. حتي وإن كانت ثابتة فإن هناك إحساساً بالحركة ينبعث منها وفق قانون الحركة المشتركة Law of Common movement حيث يقرر هذا القانون " أن العناصر البصرية تميل إلي أن تتجمع لتكون كلاً حين تتحرك في آن واحد وينمط واحد" (١).

٦ - النفاذ من خلال الواقع إلي ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك في الفن الإسلامي:

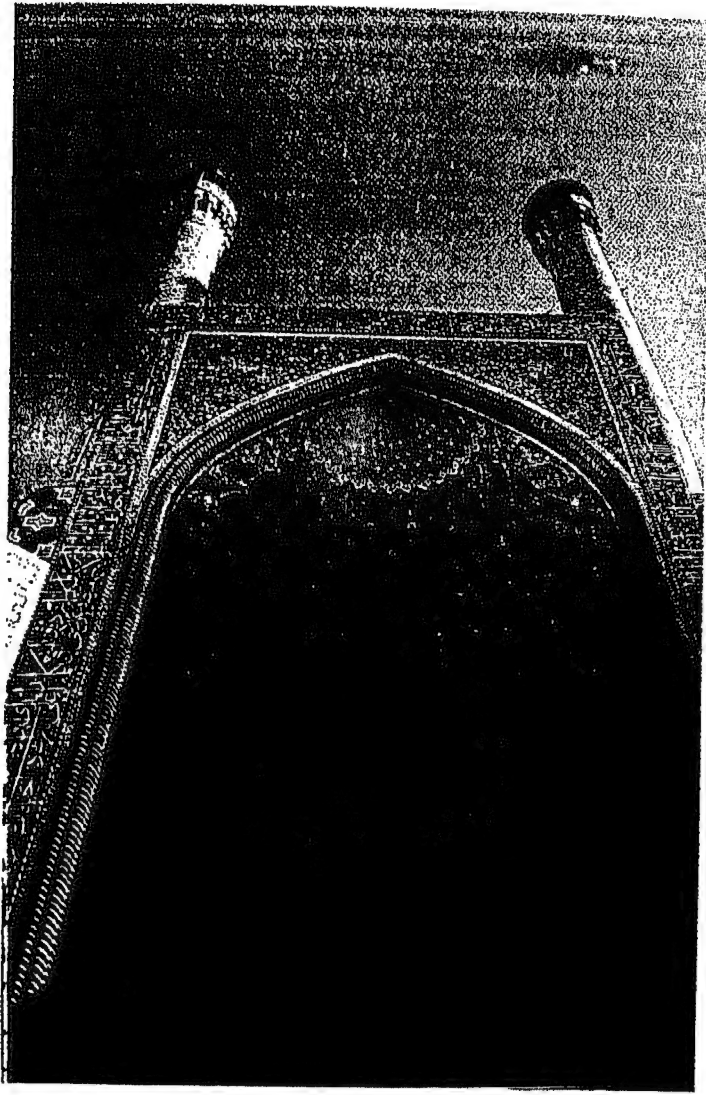
إن الواقع دائماً في كل مكان وزمان شاهد علي ما وراءه وعند التحليل الجمالي لفن الإسلامي كأحد المظاهر الجمالية لهذا الواقع، يقدم لنا أبعاداً من الخبرة الجمالية المطلقة، تتجاوز مناهج البحث العلمي الجمالية وتتجاوز المناهج الوضعية إلي مناهج أكثر روحية وصلة أقدر علي الوصول إلي الحقيقة الجمالية، ولا يعني ذلك التقليل من شأن الطرق الأخرى للوصول إلي الحقيقة، ولكن هذه الطرق لها مجالات أخرى في العلوم والفنون والآداب، ولا بد أن تسير كل المناهج العقلية في توافق واتساق دون طغيان أحدها علي الآخر وذلك حتي لا يشعر الإنسان باغترابه عن ذاته وعن الكون وعماء وراءه، فالإنسان مزيج مكون من الجسد والعقل والروح يقول الفارابي: " إن الموجود الأول لا يشبه أي موجود آخر فلا يمكن أن يكون ثمة شيء مثله حتي يكون شريكاً له، وبما أن الموجود الأول لا يشبهه شيء من الموجودات كان كل ما فيه خاصاً به وحده، وبما أنه تعالي لا يشبه أي موجود آخر فلا يمكن للموجودات الأخرى أن تدركه" (٢).

إن مفهوم الوحدانية في الفكر الإسلامي هو التوحيد المطلق المنزه عن الواقع المباشر للوصول إلي ما وراءه (الجوهر الحق) وصولاً روحياً، يتجاوز العرض الزائل النسبي المتغير، ولا عجب أن يحدث ذلك في الفن، وقد حدث بالفعل في الصلاة فهي صلة بين العبد النسبي وبين الله الحق المطلق العلي المنزه.

(١) عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار النهضة العربية، ط ١ ، بدون تاريخ

ص ٢١٦.

(٢) الموسوي: من الكندي إلي ابن رشد، ص ٩٥.



شكل (٧٢)

واجهة مسجد شاه فى أصفهان - إيران - من السيراميك التركواز والأزرق السماوى والكتابات القرآنية تحيط بالواجهة فى شريط كتابى يمثل بروازا للعقد الكبير المغطى بالمقرنصات التى تتجمع فى نقطة أعلى قمة العقد مكونة منظومة تجريدية جمالية ويحيط بالواجهة مؤننتان تغطى بدن كل منهما كتابات بالخط الكوفى لعبارات (لا إله إلا الله محمد رسول الله) مما يحدث إيقاعاً بصرياً بين نوعى الخط فى عناصر الواجهة ، لقد اتخذ الفنان المسلم منهج التجريد للنفاذ من خلاله إلى جوهر الحقيقة المطلقة فكان المنهج التجريدى بمثابة رمز لتجريد التجريد ، وليس لتجريد الواقع كما هو الحال فى الفن الآن.

نفس هذه الصلة تحققت عندما قال **الله** الحق تعالى : [ونحن أقرب إليه من حبل الوريد]^(١) وعندما قال الحق أيضا : [وإذا سألك عبادي عني فإني قريب أجيب دعوة الداع إذا دعان فليستجيبوا لي وليؤمنوا بي لعلهم يرشدون]^(٢).

والإنسان المؤمن يدرك حينئذ أن **الله** الذي ليس كمثله شيء والذي لا يمكن إدراكه بالحواس رغم كل ذلك إلا أنه أقرب من حبل الوريد أدرك ذلك ولكن عن طريق الروح التي هي من أمر **الله** : [ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتهم من العلم إلا قليلا]^(٣).

الروح هنا منفذ من المنافذ الهامة جدًا التي لا يمكن إغفالها لم يستطع العلماء والمفكرون حتي الآن إدراك كنهها ولكنهم استطاعوا إدراك آثارها وأقل أثر من هذه الآثار " وجود الحياة مع وجود الروح " " وفقد الحياة مع فقد الروح " وأعلي أثر من آثارها هو إدراك جمال وجلال وعظمة وخشية " **الله** " في الصلاة، وعند تلاوة القرآن، في الحج، في أي موقف بين العبد الفاني والحق الخالد المطلق، موقف خشية **الله** " عينان لا تمسهما النار : عين بكت من خشية **الله**، وعين باتت تحرس في سبيل **الله** " الحديث عن الرسول صلي **الله** عليه وسلم.

فما الذي جعل العين تبيكي من خشية **الله** إلا إحساس الروح ب**الله** في موقف خشية من **الله** حب **الله**، حب في **الله**، رجاء تضرع حتي عند الإحساس بالجمال ولأول وهلة ودون تفكير مسبق يقول الإنسان عند شعوره بالجمال أو عند رؤية أي مظهر من مظاهر الجمال " **الله** " يشترك في ذلك المسلم مع غيره، فالإنسان بالفطرة يسعد وينشرح برؤية الجمال وتذوقه حتي الكافر والملحد عند رؤية الجمال يقول " **الله** ".

(١) سورة ق: الآية ١٦.

(٢) سورة البقرة: الآية ١٨٦.

(٣) سورة الإسراء الآية ٨٥.

ولأن الجمال سمة من سمات الحق تعالى " الله جميل يحب الجمال " لأن الجمال صفة أضفاها الله علي مخلوقاته [إنا جعلنا ما علي الأرض زينة لها لنبلوهم أيهم أحسن عملاً]^(١) [وزينا السماء الدنيا بمصابيم وحفظاً]^(٢).

إنا زينا السماء الدنيا بزينة الكواكب]^(٣) [ولقد زينا السماء الدنيا بمصابيم وجعلناها رجوماً للشياطين]^(٤) [ولقد جعلنا في السماء بروجا وزيناها للناظرين]^(٥) [أفلم ينظروا إلي السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها]^(٦) حتي الحيوان جعله الله زينة وجمالاً بالإضافة إلي منافع الأخرى [والخبيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة]^(٧) . [ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون]^(٨).

حتي المال والولد جعله الله زينة الدنيا للإنسان [المال والبنون زينة الحياة الدنيا]^(٩).

فما الذي يجعلنا نشعر بهذا الجمال ونتذوقه ونستشعره وننجذب إلي الشيء الجميل ونقول " الله " وما علاقة هذا الانجذاب بلفظ الجلالة " الله ؟ " ألا يمكن أن يكون ذلك نفاذ من خلال الواقع الجميل المزين الحس إلي ما وراء خلقه بهذه الصورة الجميلة؟

ألا تلخص كلمة " الله " وحدها هذا النفاذ من الواقع إلي ما وراءه. إن هذه الكلمة المفردة بالإضافة إلي تعبيرها عن الخالق العظيم فإنها توحى بمعان روحية أكثر اتساعاً

(١) سورة الكهف: الآية ٧.

(٢) سورة فصلت: الآية ١٢.

(٣) سورة الصافات: الآية ٦.

(٤) سورة الملك: الآية ٥.

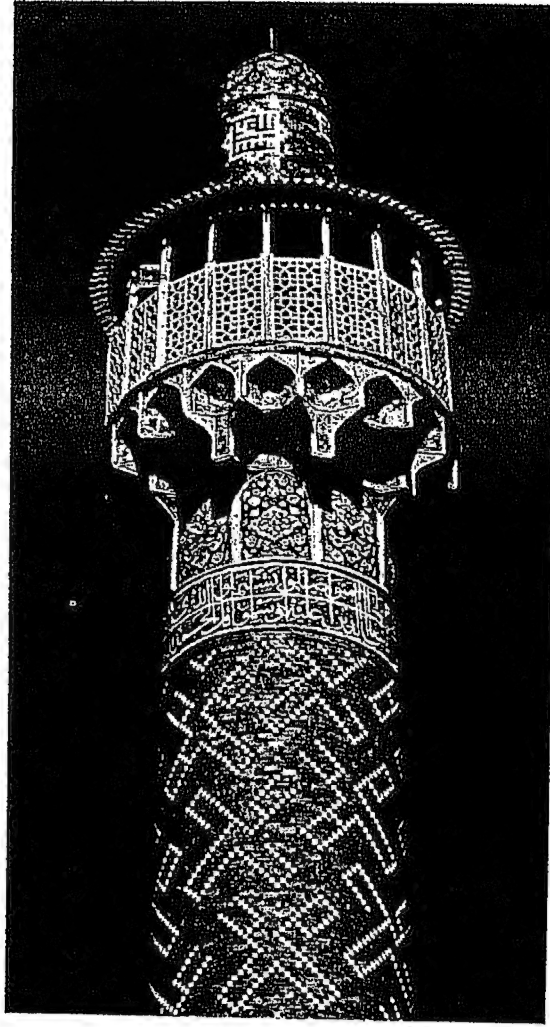
(٥) سورة الحجر: الآية ١٦.

(٦) سورة ق: الآية ٦.

(٧) سورة النحل: الآية ٨.

(٨) سورة النحل: الآية ٦.

(٩) سورة الكهف: الآية ٤٦.



شكل (٧٣)

جزء تفصيلي من منئنة مسجد شاه يلتف حول بدن المنئنة العلوى شريط كتابي نصه (إن الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما) إلى آخر الآية ثم يلي ذلك كلمة (محمد) و (علي) كوحدة تصميم متكررة في منظومات لتغطي المنئنة بالكامل بخامة القاشاني الأزرق والتركواز. تقول سرية صدقي "إن التجريد الإسلامي مصدره روحاني كوني يتخطى الزائل إلى الأبدى".

من شكلها اللغوي أو معناها اللفظي فهي بمثابة معنى تتسع لتشمل الكون وما وراءه معاً والكون ومخلوقاته كمظهر من مظاهر الجمال في إبداع الحق الخالق الواحد.

وعن النفاد من خلال الواقع إلي ما وراءه، فإن الفنان يتجاوز الحد الفاصل بين الباطن والظاهر، بين المطلق وتجلياته في الخلق " تماماً كما يتم ذلك في الصلاة وما تحدثه من صلة بين الحق المطلق والمحدود النسبي " من خلال بناء فني عقلي يخضع لنظم رياضية ونظم هندسية محكمة استخلصها الفنان المسلم من الأسس المحكمة المنظمة لكون من خلال اختراق صفات الوجود الظاهرة إلي النظم الهندسية الخاضعة للمنطق الرياضي والتي تنظم حركة الكون.

هذه الصلة المستخلصة مما وراء الواقع هي نظم كلية يمكن القول أيضاً أنها نظم كونية تجرد الواقع من متعدداته الظاهرة للوصول إلي جوهره الكامن، أو معني حقيقته المطلقة الكلية.

ويذكر زكي نجيب محمود: " إن النظر في الوجود الخارجي ببصيرة تنفذ خلال الظواهر البادية للحس إلي جانب الجوهر الباطن، فيدرك ذلك الجوهر بحدس مباشر يمزج ذاته في ذاته مزجاً يلغي معه فردية الفرد ليصبح قطرة من الخضم الكوني العظيم ^(١) .

لذلك اتخذ الفنان المسلم - منهج التجريد الإسلامي للتجرد من الغلاف المادي للنفاد من خلاله إلي جوهر الحقيقة المطلقة، فكان المنهج التجريدي بمثابة رمز لتجريد المعني المجرد أو تجريد التجريد. للوصول إلي وحدة الوجود.

وللتعبير عن وحدة الوجود يخترق الفنان كل ما هو حسي وعرضي للوصول إلي أعماق هذا الحس أو إلي الهيكل المكون لنسيجه الأساسي الكلي الموحد الذي تشترك فيه كل الموجودات.

والوسيلة المثلي للنفاد من خلال الواقع المحسوس إلي ما وراءه هي " البصيرة " وهي الحاسة الموجودة عند الإنسان والتي تميزه عن غيره من الموجودات والتي يستطيع من خلالها الوصول إلي أقصى درجات الحقيقة وأبعدها عن الحس المباشر، كما أكد ذلك

(١) زكي نجيب محمود: الشرق الفنان، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ٣.

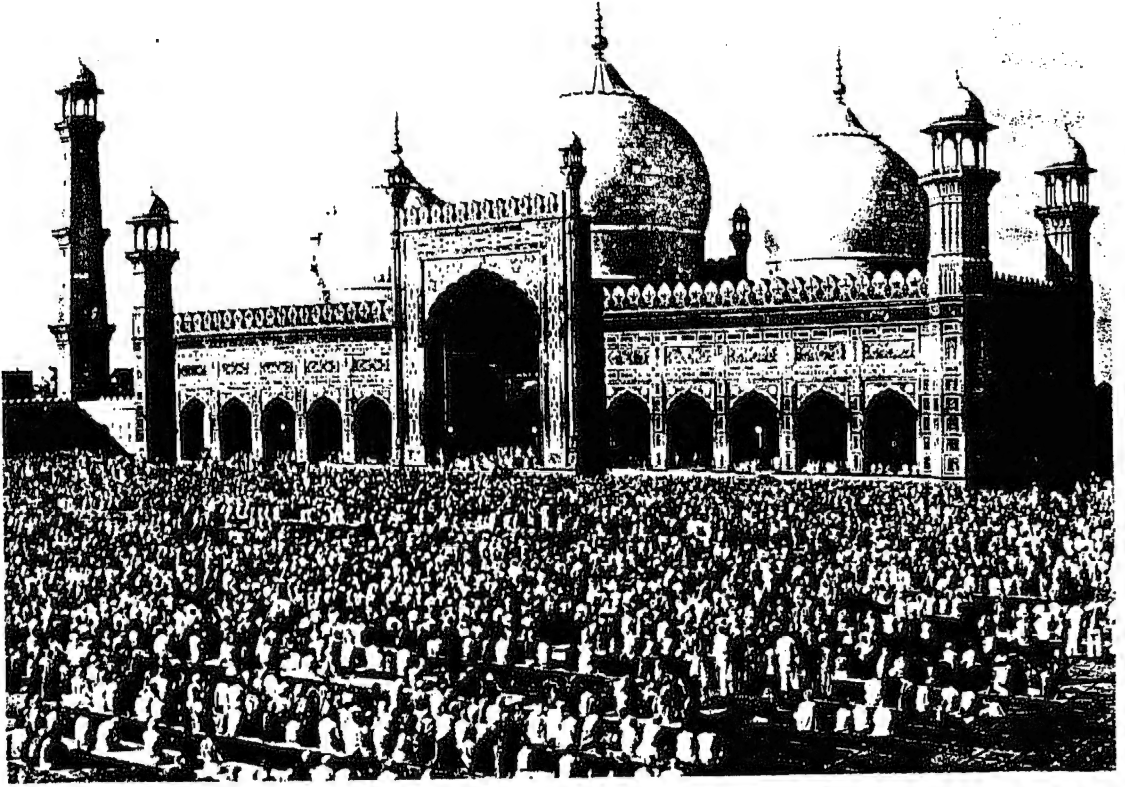
الغزالي فقال: " إن البصيرة هي نور يظهر في القلب عند تطهره وتركيبته من صفاته المذمومة ^(١) .

ويقدر نفاذ البصيرة، وقدرتها علي اجتياز الواقع للوصول إلي ما وراءه، بقدر ارتقاء الروح في مراتب متدرجة متصاعدة وبقدر انعكاس ذلك في قوة الإبداع وشدته وإشراقه، ويمكن القول أن الفنان المسلم قد استخدم البصيرة كأحد المنافذ الرئيسية للوصول إلي معني المطلق ولا يعني ذلك اعتماد الفنان المسلم علي الروح فقط بل كانت دائماً النزعة الروحية مصاحبة ومتوازنة مع النزعة العقلية، وفي هذا قمة التوازن العقلي والنفسي، فالإنسان ليس عقلاً فقط أو جسماً فقط أو روحاً فقط بل هو وحدة بين العقل والجسم والروح ومزيج من كل منهم.

فجاء الحس الروحي ممزوجاً بالحس العقلي في توافق وانسجام تام، وانعكس ذلك في اهتمام الفنان المسلم بالنسبة العددية الرياضية في أعماله الفنية التي استمدتها من الطبيعة والكون ومن دراساته للفلك والرياضيات والهندسة، فجاءت نظمه الهندسية تعكس دراساته العقلية المتعمقة المدركة جيداً للنظم الرياضية والنسب العددية التي تحققت في أعماله الفنية فجاءت تعبيراً عن النسبة والتناسب كقانون كوني جمالي رياضي في نفس الوقت، كما جاءت تعبيراً عن نظم هندسية جمالية في العمارة و التصميم وتنظيم خطي انعكس في كافة المجالات الفنية كما عكس العلاقات المتوافقة والمتناسبة بين الجزء والكل، والاتزان، والرؤية العقلية والمنهج الرياضي المحكم الذي سار جنباً إلي جنب مع النزعة الروحية أو إذا جاز التعبير مع المنهج الروحي المقنن والمحكم أيضاً من خلال البصيرة النافذة.

فجاءت أعماله معبرة عن نزعة عقلية ممزوجة بتجليات روحية في توازن دقيق يذكر بهذا التوازن المنعكس في التصميمات الهندسية المتضافرة والمنسوجة مع التصميمات اللينة السلسة المناسبة في هدوء بين ثنايا الهندسيات الحادة تخفف من حدتها تارة وتتوحد معها تارة أخرى، ولتجعل كل متذوق يسبح من خلالها في تأملات عميقة كل حسب مرتبته في نفاذ بصيرته. وكل حسب عمق الحس الروحي لديه.

(١) الإمام أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، ج١، القاهرة، دار الفجر، ١٩٩٧، ص ٦٥.



(شكل ٧٤)

مسجد لاهور فى الهند وكم هائل من المصلين المسلمين الهنود.

جاءت أعمال الفنان المسلم معبرة عن نزعة عقلية هندسية معمارية ممزوجة بتجليات روحية فى توازن دقيق بين العقلى والروحى يستشعره المتذوق بقدر نفاذ بصيرته .
يقول أندريه باكار: " تقضى تعاليم الإسلام أنه ما من شىء دائم، ولكن هناك لحظات من البقاء والبرهان على وجود الله الخالق هو تغير كل ما عداه ."

ولا عجب أن تنعكس هذه المفاهيم الروحية العميقة عما وراء الواقع المحسوس المباشر فى الفن الإسلامى، ولا عجب أن يحاول الفنان المسلم المؤمن المتصل بالله يومياً خمس مرات فى الصلوات الخمس أو يزيد لا عجب أن يحاول التعبير عن ذلك من خلال الفن، وأن يعبر عن إحساسه بالجواهر المطلق المجرد عن الشيء من خلال التجريد فى الفن وليس هذا التجريد تجريد الطبيعة أصلاً بل تجريد التجريد، أو إذا صح التعبير تجريد التنزيه أو كما يقول سمير الصايغ: "فن التوحيد لا فن التجريد"^(١).

ويؤكد هذه الرؤية قول سرية صدقى: "إن التجريد فى الفن الإسلامى مصدره روحانى كونه يتخطى الزائل إلى الأبدى وهو بذلك يجمع بين النظرة العلمية والقوانين الرياضية والمادية وبين الرؤية الروحانية للشرق الإسلامى"^(٢).

ويتشابه رأى بريون مع رؤية سرية صدقى فيقول: "إن الفنان عندما كان يسعى إلى التعبير عن المعانى الإلهية والروحانية كان يلجأ إلى التجريد، وهذا ما حدث فعلاً فى الفن الإسلامى حيث عبر دائماً بصورة غير تمثيلية عن معانى المطلق المتعالى"^(٣).

فالفنان المسلم يحاول تجاوز الواقع الزائل إلى ما وراءه ليعبر عن معنى الأبدى الخالد، وربما تحقق له ذلك من خلال البعد الخامس الذى اكتشفه الفنان المعاصر "عمر النجدي" ويطلق عليه "البعد الروحي"، بمعنى الاتساع، وله شقان: شق فكرى وشق تشكيلى وظيفى يؤكد انتشار الأشكال المحيطة بالشكل الأسمى فى ديمومة حركة الخطوط فى فراغ المساحة المرسوم عليها والتي تحتل مكان أو فراغ الزمن، إن كان العمل الفنى مجسماً ويتمثل فى صيرورة اللانهائية"^(٤).

(١) سمير الصايغ : الفن الإسلامى، مرجع سابق ، ص ٦١

(٢) سرية صدقى : جماليات الفن الإسلامى، بحث مقدم فى بينالى القاهرة الدولى الرابع ١٩٩٢، ص ٣.

(3) Brion: Art Abstract, Albin Michel, Paris, 1956, P. 25.

(٤) عمر النجدي: البعد الخامس ظاهرة كونية قابلة للقياس، بحث منشور ضمن أبحاث إشكالية التحيز

(الفن والعمارة) ، المعهد العالمى للفكر الإسلامى، ١٤١٧ هـ - ١٩٩٨ م، ص ٥٤.

وعلى ذلك يمكن اعتبار الفنون الإسلامية فى مجملها عالم من الدلالات المتنوعة المعبرة عن معنى الحقيقة المطلقة المنعكسة فى النظام الكونى، والمحملة بالكثير من الطاقة الروحية الكامنة التى تتجلى للمتذوق والمتلقى والفنان.

والتى جاءت نفاذاً من خلال الواقع إلى ما وراءه ممثلة مرحلة اجتياز بالتعبير الفنى من الواقع إلى واقع جمالى جديد ومبتكر يخضع لقواعد المنطق العقلى الرياضى الهندسى، فى إيجاد تكوينات جمالية تعكس نظاماً فنية مستمدة من النظم الكونية التى تنظم حركة الكون وتشملها وتحتويها " كالحركة الكامنة " فى كل مظاهر الكون والتى تأكدت فى الفن والعمارة والتصميمات الهندسية والنباتية والخطية و " النظام المحكم " فى الكون وانعكاسه فى نظم فنية، و " التكرار الإيقاعى " وتمثله فى شكل تكرارات فنية إيقاعية تشمل كل مجالات الفنون الإسلامية و " العلاقات المحكمة " بين الجزء والجزء وبين الجزء والكل، وهى ظاهرة جليلة فى كل عناصر الفنون الإسلامية، و " قانون النمو المطرد المتصاعد " والذى يعكس بوضوح فى أساليب التصميمات الهندسية والنباتية والخطية السامية والمتكررة والمنتشرة على جميع الأسطح المادية، و " الوحدة والتنوع " فى كل مظاهر الكون وعناصره والتى تتحقق وتعكس فى الفن الإسلامى على نطاق واسع جداً مكانى وزمانى وشكلى.

وتصبح هذه النظم الجمالية بمثابة الواقع الجمالى الجديد وتكون فى هذه الحالة استعارة مكنية أو استعارة مجازية نابغة من نظم الكون ومشبعة بها كاستشفاف واستخلاص لجوهر الوجود وصياغته فى معادلات تشكيلية جمالية.

٧ - الحركة المركزية فى الفن الإسلامى ومدلولها الفلسفى :

المركزية هى علاقة بين المركز والمحيط.

المركز هو الكل والمحيط هو الجزء.

المركز هو الممر والمحيط هو المستقر.

المركز هو البدئ والمنتهى، والمحيط هو ما بين البدئ والمنتهى.

المركز هو المصدر الأول والمحيط هو عناصر الخلق اللانهائية المحدودة في لا نهائيتها.

المركز هو معنى رمز المكان ورمز الكون الأبدى، والمحيط هو استمراره في الزمان.

المركز هو قوة الدفع المركزية للحياة والكون والمحيط هو استمرارها.
المركز هو الحركة الكلية في اللانهاى والمحيط هو الحركة الكونية الدائبة المستمرة المتناهية.

المركز هو صوت البدء والمحيط أصداؤه التى تحيطه ثم تعود إليه.
المركز هو الأبدى المطلق والمحيط مراتب متدرجة للوصول إليه.
المركز قيمة ثابتة خالدة والمحيط هو القيمة الجزئية الفانية.
المركز دائم ديمومة مطلقة فوق حدود الزمان والمكان والمحيط دائم ديمومة محدودة داخل إطار الزمان والمكان.

المركز هو الثابت بالدوام والمحيط هو الفعل المتحرك بالفناء.
المركز مجرد وغير محدد وثابت والمحيط صور صادرة عنه متحركة محددة متكررة.

المركز هو القوة المركزية والمحيط هو السعى الدائب إليه.
المركز ليست له حدود فهو وجود دائم غير محدود والمحيط هو وجود مؤقت محدود.

المركز هو الخاص الثابت والوجود هو العام المتغير.
المركز هو الكلى الأول الواحد والمحيط هو الدائرة التى يتحرك فى إطارها الوجود المتنوع الجزئى.

الحركة المركزية :

إن المعانى الفكرية لهذا المصطلح تتسع لتتجاوز حدودها اللغوية لتظهر وتتأكد فى جميع أنواع الفن الإسلامى من خلال معانٍ جامعة شاملة تعكس أبعاداً وجدانية وانفعالية وحسية ذات مستويات جمالية متدرجة وبعيدة جداً فى التدرج وقريبة جداً فى نفس الوقت، تنعكس فى العالم الروحى للأمة الإسلامية والعالم المادى لها والعالم الكونى أيضاً.

وأعلى هذه المستويات المركزية على الإطلاق هى " مركزية الله " فى الوجدان الروحى للأمة الإسلامية جميعها، كما تتحقق كذلك فى الضمير والوجدان الكونى لكل المخلوقات الكونية.

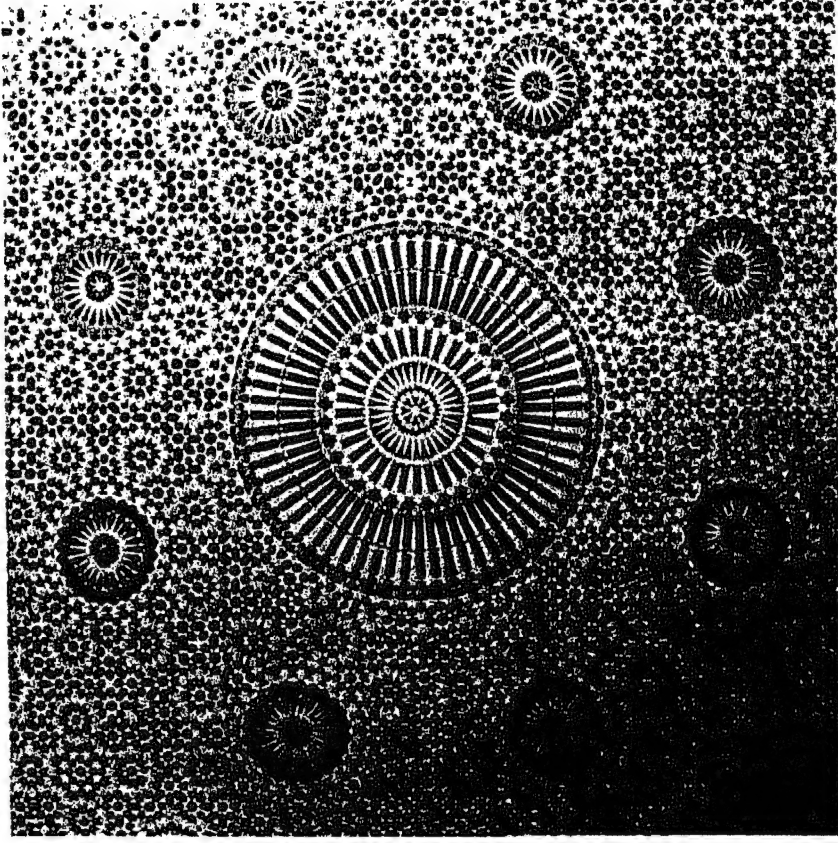
يذكر محمد قطب: " إن العقيدة حقيقة عميقة فى كيان الوجود فكل ما فى الوجود مهتد إلى الله سائر على هداية **تَاللّٰهِ اِنّٰى اَعْطٰى كُلَّ شَيْءٍ خُلُقَهُ ثُمَّ هَدٰى** [سورة طه: الآية ٩، وليست هذه حقيقة روحية فحسب تدركها الروح الواصلة المتصلة بضمير الوجود الشاعرة بوحدة الاتجاه ووحدة العبادة، إنما هى كذلك حقيقة علمية، فأى الأفلاك يجرى على مزاجه الخاص أى كائن من الكائنات لا يسير على الفطرة التى فطره الله عليها، وإنما عند الله تلتقى الحقائق كلها من كل زوايا الوجود " (١) .

إن فالاتجاه إلى " الله " يعتبر المركز الكونى الأول والحركة التى تتجمع عندها كافة الاتجاهات الإنسانية والكونية عامة، فكل ما على الأرض يتجه إلى الله فى تسبيح عميق وصلاة خاصة، ربما لا يدركها الإنسان ولا يفقه كنهها [**وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم**] (٢) حتى الحجر الأصم [**وإن من الحجارة لما يتفجر منه الأنهار ، وإن منها لما يشقق فيخرج منه الماء ، وإن منها لما يهبط من خشية الله وما الله بغافل عما تعملون**] (٣) .

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامى، القاهرة ، دار الشروق، ص ص ١١٣ - ١١٤ .

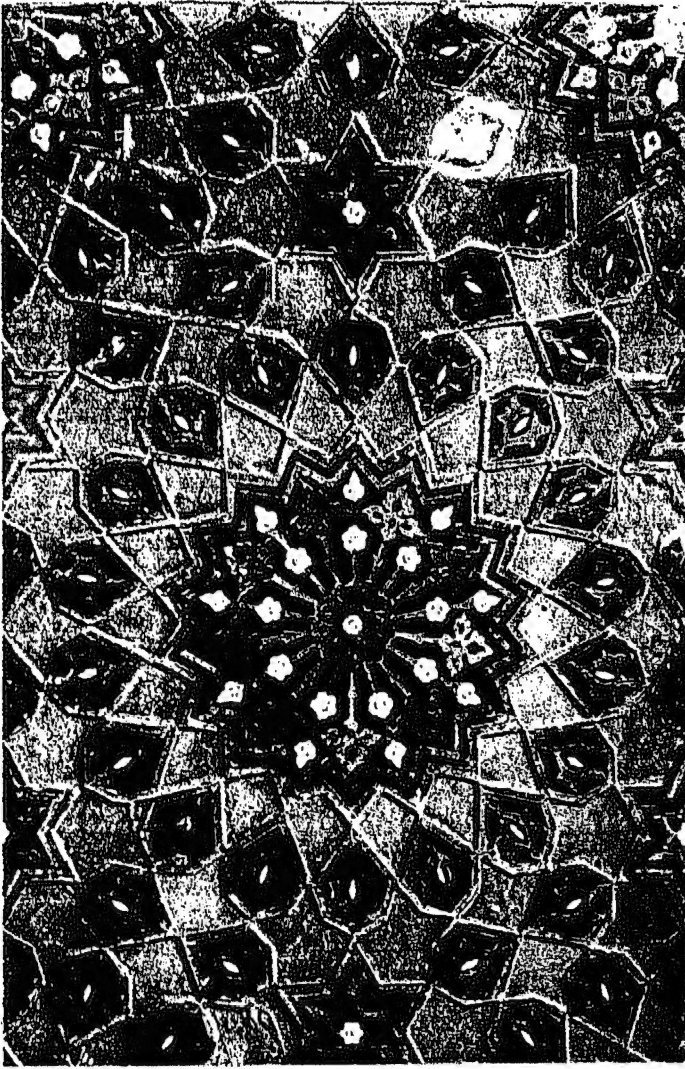
(٢) سورة الإسراء: الآية ٤٤ .

(٣) سورة البقرة: الآية ٧٤ .



شكل (٧٥)

طبق من الأطباق النجمية ذي أربعة وستين ضلعاً تحيطه ثمان نجوم صغيرة فى حركة دائرية دينامية توحى بإيقاع مركزى موصول يوحد وظيفة الأجزاء داخل النسق الكلى. يقول بشر فارس: " إن الأطباق النجمية فيها الصورة الإشعاعية التى نرى فيها الكون بما فيه يدور فى فلك واحد منشئه الله الأجل ومنتهاه الواحد الأحد " .



شكل (٧٦)

جزء تفصيلي من حائط في مسجد عبد الله الأنصاري - أفغانستان - هراة يمثل نجمة
إشعاعية مركزية تضم تصميمات نباتية في تكوين نجمي مشع بالألوان الأزرق
والفيرزوي والأبيض والسماعي على أرضية باللون الأصفر الفاتح

إذن فالحجر يهبط من خشية الله إذن للحجر إدراك ولكن من نوع مختلف عن الإنسان ، حتى الجبل [فلما تجلّى ربه للجبل جعله دكا وخر موسى صعقا]^(١) إذا للجبل إدراك ولكنه من نوع مختلف أيضاً فعندما أدرك جلال " الله " فقد خواصه من الصلابة والصرحية والهيبة والشموخ أمام جلال الله ، حتى الحصى والرمل يسبح لله فقد كانت الرمال تسبح مأخوذة بترانيم داود عليه السلام وكان يسمع صوت تسبيحها، كما سبح الحصى فى يد رسول الله صلى الله عليه وسلم، النباتات أيضاً يتجه نحو الله بالعبادة [والنجم والشجر يسجدان] ^(٢) " والنجم ما لا ساق له من النبات والشجر ما له ساق " ^(٣) .

وهكذا فإن مفهوم الحركة المركزية يمتد ليشمل كل الموجودات الكونية والإنسانية على حد سواء قال أبو سليمان فى المقابسة السابعة والستون : " إن معقولنا من قولنا البارئ تعالى محرك الأشياء أنها تتحوه وتصعد إليه وتتشوقه وتفعل أفعالها بقدرته وتتفعل له لا أنه تقدس وعلا يوسم بما يوسم به أصناف ما تحرك أو يحرك " ^(٤) .

وهو يؤكد أننا عندما نقول أن الله الواحد هو محرك الأشياء أى أن هذه الموجودات تتحرك وتكتسب حركتها من خلال الاتجاه إلى خالقها وبارئها وصعود أرواحها وشوقها إليه، وليس معنى أن البارئ محرك الأشياء أن يوصف بما توصف به الأشياء المتحركة أو المُحرَّكة فهو متنزه عن ذلك ليس كمثله شئ .

وقال يحيى بن عدى شيخ أبو حيان التوحيدي: " الحركة واحدة لكنها توجد فى مواد كثيرة ومحال مختلفة وبحسب ذلك تولى أسماء مختلفة " ^(٥) .

(١) سورة الأعراف: الآية ١٤٣.

(٢) سورة الرحمن: الآية ٦.

(٣) جلال الدين المحلى، جلال الدين السيوطى: القرآن الكريم وبهامشه تفسير الإمامين الجليلين، بيروت ، دار المعرفة ، بدون تاريخ ، ص ٧٠٩.

(٤) أبو حيان التوحيدي : المقابسات، تحقيق محمد توفيق حسن، بيروت، دار الآداب، ص ٢٢٨.

(٥) أبو حيان التوحيدي: المرجع السابق ، ص ١٧١.

والحركة المركزية الكونية فى المحسوسات لها بداية ونهاية وهى حركة متناهية محدودة تتوق إلى اللامتناهى اللامحدود.

إن الفنان المسلم عندما كان يقوم بعمل التصميمات كانت تسيطر عليه نظرة تأملية تسعى للكشف عن الجوهر الكونى وكان يتطلع إلى الله الواحد فى سعيه وراء ذلك الجوهر ليعكس تلك المعانى فى أعماله وتصميماته لتعكس بدورها قوانين جمالية مستمدة من القوانين الكونية النابعة من مركز واحد والمتجهة إلى مركز واحد فى حركة كونية شاملة.

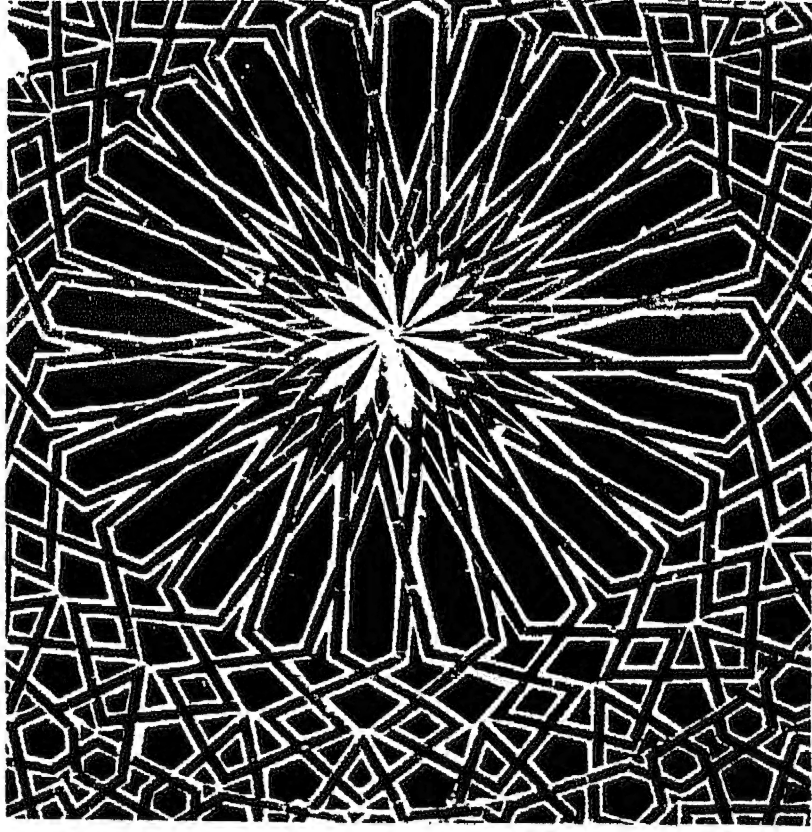
يقول بشر فارس : " إن الأطباق النجمية فيها الصورة الإشعاعية التى نرى فيها الكون بما فيه يدور فى فلك واحد منشئه الله الأجل ومنتهاه الواحد الأحد وبعيد أن ينحدر الرقش (يقصد التصميمات الإسلامية) من بدوات العبث وإن زعم قوم من النقاد هذا فهو ثمرة التوقان (يقصد الاشتياق والتطلع) ثمرة منقاة وتوقان مذعان يختلج إلى هلع "، ويقول فى موضع آخر: " على المؤمن أن يتوجه بكيانه إلى الله فالله مصدر جذبه وغاية سعيه فى آن واحد " (١).

أما أوليج جرابار O. Grabar فيؤكد: " تخلق الأشكال فى الفكر الإسلامى من توالدات شكل أولى واحد هو الأصل أى من تكرار وحدة شكل هندسى أساسى تماماً كما يبدأ علم العدد من الواحد، والشكل الهندسى يكشف شخصية وصفة العدد الذى يقابله والهندسة فى الفكر الإسلامى طريق معرفة لصيرورة الطبيعة والكون " (٢).

أما عفيف بهنسى فيقول: " ترسم النجوم فى الرقش العربى على مقياس الدائرة واشتقاقاً منها، وهى تحمل معان انطلاقاً من الدائرة القدسية كما أن تصوير النجمة يعتمد على تصوير الدائرة، وتأويل ذلك أن الكواكب بمعانيها المختلفة إنما انبثقت عن الكون الذى رمز له بشكل دائرة ولذلك فإن الدائرة تبقى أحياناً محيطة بالنجمة أو هى تنصدر

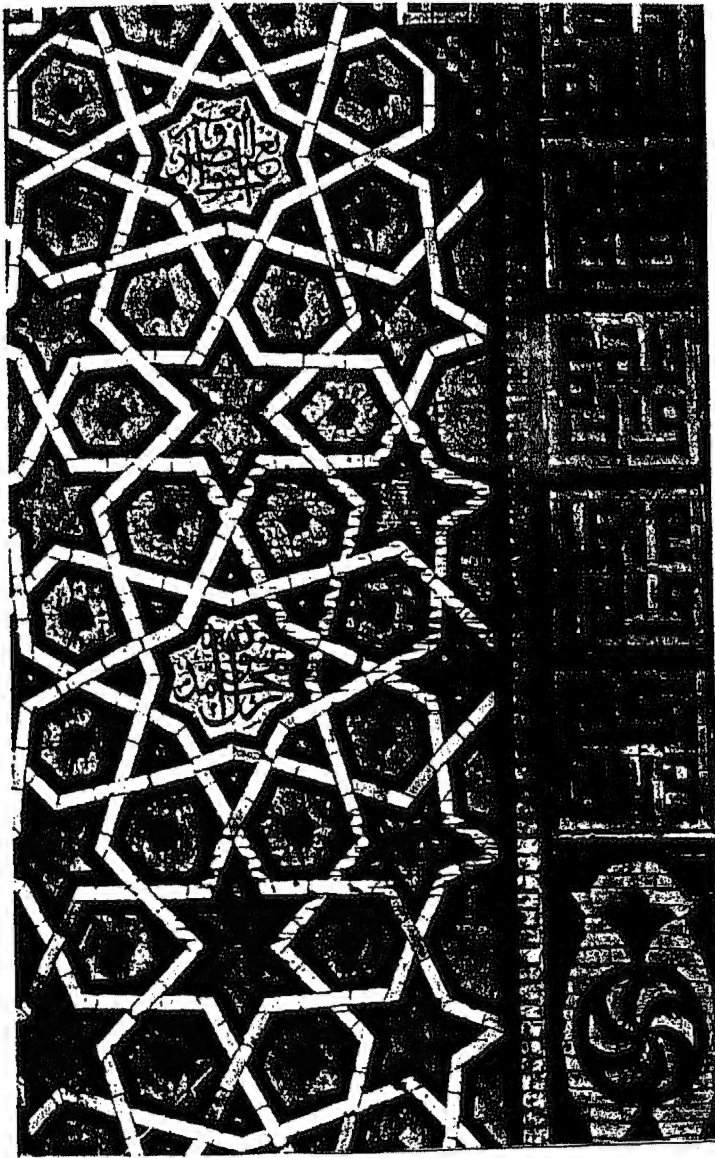
(١) بشر فارس: سر الزخرفة الإسلامية، القاهرة، مطبعة المعهد الفرنسى للآثار الشرقية، ١٩٥٢، ص ص ١٤ - ١٨.

(2) Hill & Grabber : Islamic Architecture and Its Decoration, London , 1964, P.113.



شكل (٧٧)

جزء تفصيلي من حائط يوضح الطبق النجمي ذي الأربعة والعشرين ضلعاً باللون
التركواز على أرضية سوداء، واللون الأسود على أرضية تركواز وأبيض يعكس
معنى الانطلاق من المركز والتوالد والإشعاع من المركز والعودة إلى المركز.



شكل (٧٨)

حائط كامل فى مسجد الجمعة فى كرمان - يزد - إيران - مغطى بتصميمات لنجوم مركزية
تحتوى داخل مراكزها عبارات (نعم المولى ونعم النصير) (محمد رسول الله) باللون الأسود
والأبيض على أرضية من الطوب مطعمة بنجوم صغيرة ودقيقة من التركواز.



شكل (٧٩)

جزء تفصيلي من حائط مسجد الجمعة نموذج منفذ بالآجر. يقول إبراهيم بيومي من كتاب الشفاء لابن سينا: "يوضح الشكل كيفية استخدام الهندسة في الفن الإسلامي والعمارة للتعبير عن الفكرة الراسخة التي كانت في مقدمة إنجازات ابن سينا الشامخة كمفكر انبثاق المتعدد من الواحد ورجوع الواحد إلى المتعدد".

مركز النجمة ثم تصبح زهرة والدائرة معان عند المسلمين الذين ابتكروا الصفر على شكل دائرة ، للدلالة على دورها التوليدى الكبير فى حساب الأرقام " (١) .

وتنعكس الحركة المركزية كمداور جمالى فى أغلب أعمال الفنون الإسلامية فتنعكس فى كافة المنتجات والأشكال ووحدات التصميم فى العمارة فى باطن القبة وما يحويه من تصميمات تنطلق من مركز القبة إلى حوافها متدرجة فى أحجامها من المتناهى فى الصغر إلى الأكبر فالأكبر، تنقل العين معها إلى أبعاد تتوالد فى اتساق إلى محيط القبة بنسب هندسية محكمة، لتعود مرة أخرى إلى مركز القبة، وكأنها تعكس رؤيتين متقابلتين فى نفس الوقت، فتؤكد معنى الحركة المركزية المتجمعة إلى الداخل والممتدة إلى الخارج فتعكس معانى الانطلاق والتوالد والإشعاع من مركز واحد والعودة إلى مركز واحد.

يقول سمير الصايغ: " إن الفن الإسلامى ينمو من نقطة واحدة تتراكم بنظامية هندسية أو تتكرر حسب نظام كلى وتصير خطأ والخط يصير مربعاً والمربع يصير خمساً أو مسدساً أو مئماً والمئمن يصير دائرة والدائرة محيط يدور حول نقطة هى نقطة البداية أو النقطة الأولى " (٢) .

ويذكر معوض خليل: " إن النقطة هى المركز والمربع الذى يعتبر الشكل المثالى للآوازن يوجد علاقة تكامل وتوازن مع النقطة المركز فالمربع الذى يتمثل فيه توازن النقيضين: توازن الحياة والموت، وهو يمثل مسقط الكعبة المشرفة، فالمربع يكمن فى علاقة أضلاعه بمركزه قوة فعالة وخلقة غير محدودة الإمكانيات ومن هذه العلاقة يولد المضلع والدائرة التى تتوحد وتتماثل فيها العلاقة بين النقطة (المركز) وبين جميع أجزاء المحيط إنه الشكل الذى يرسمه المصلون فى تراصهم متجهين نحو الكعبة المركز، والدائرة تمثل النتيجة اللانهائية لتحولات المضلع والشكل الذى ينتهى إليه المربع إنها شكل نهائى فى كماله وعلاقاته وقانون إيقاعاته " (٣) .

(١) عفيف بهنسى : الفن الإسلامى ، سوريا، دار طلاس، ط ١، ١٩٨٦ ، ص ص ١٠١، ١٠٣ .

(٢) سمير الصايغ: الفن الإسلامى، مرجع سابق ، ص ١١٨ .

(٣) معوض خليل إبراهيم : تصميم برنامج لتدريس المجسمات الأولية فى النحت المعاصر من خلال نظمها الهندسية، رسالة دكتوراه غير منشورة بكلية التربية الفنية ، جامعة حلوان، ١٩٨٨، ص ٢٤ .

وعلى هذا فإن الحركة المركزية التي تنعكس في الظواهر الفنية المتمثلة في الأشكال النجمية والتصميمات التي تتألف من علاقات جمالية بين المربع أو المثلث أو المسدس والدائرة، هذه الحركة المركزية لها أصول فكرية وجمالية تتصل بأبعاد مادية موجودة فعلاً في الكون والحركة الكونية العامة للموجودات، وأبعاد معنوية تتصل بأركان العبادة في الإسلام (الصلاة، الحج) وأبعاد روحية أشمل وأعم وأبقى تتصل بالمركز الكوني الكبير الواحد المطلق [فَأَيُّعْمَا تَوَلَّوْا فَتُحْمَ وَجْهَ اللَّهِ]^(١) [وَلِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَإِلَى اللَّهِ تُرْجَعُ الْأُمُورُ]^(٢).

إن التوجه إلى المحراب في الصلاة من خلال صفوف المصلين التي تعتبر خطوطاً تمثل أجزاء من دوائر ضخمة مركزها جميعاً الكعبة في مكة المكرمة ومكة هي بيت الله الحرام منذ آلاف السنين منذ إبراهيم أول إنسان في العالم توصل إلى إدراك وجود الله بالفطرة.

والطواف حول الكعبة المركز في الحج هو طواف في فلك المعنى المطلق في حركة دينامية مستمرة، أما في الصلاة فهي حركة مركزية ستاتيكية ثابتة.

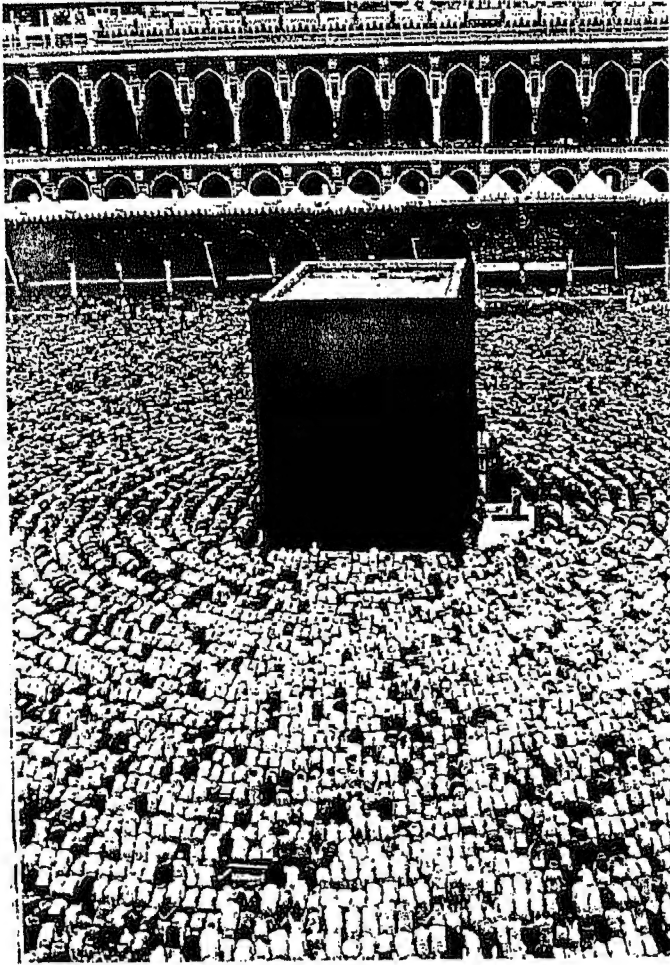
وفي علاقة توحد المربع أو المكعب الممثل للكعبة مع الدائرة الممثلة للمسلمين الملتفين حولها في جميع أنحاء العالم، الدائرة التي تمثل نموذج الخلق المتحرك حول مركزه، وفي علاقة التوحد والالتفاف هذه يتجسد معنى وحدة الوجود.

ونفس هذا المعنى المتجسد في المحسوس يتأكد في المجرد وينعكس في التصميمات المركزية التي تلتف حول مراكزها المربعة والمثلثة والمسدسة إلى ما لا نهاية له من تجريدات هندسية تلخص وحدة الوجود.

ومن الحقائق الجغرافية العجيبة أيضاً المؤكدة باليقين المادى المحسوس أن مكة هي مركز الأرض، قام بهذه الدراسة الجغرافية الدكتور/ حسين كمال الدين أستاذ المساحة " الذي توصل إلى نظرية جغرافية تؤكد أن مكة هي مركز لدائرة تمر بأطراف جميع

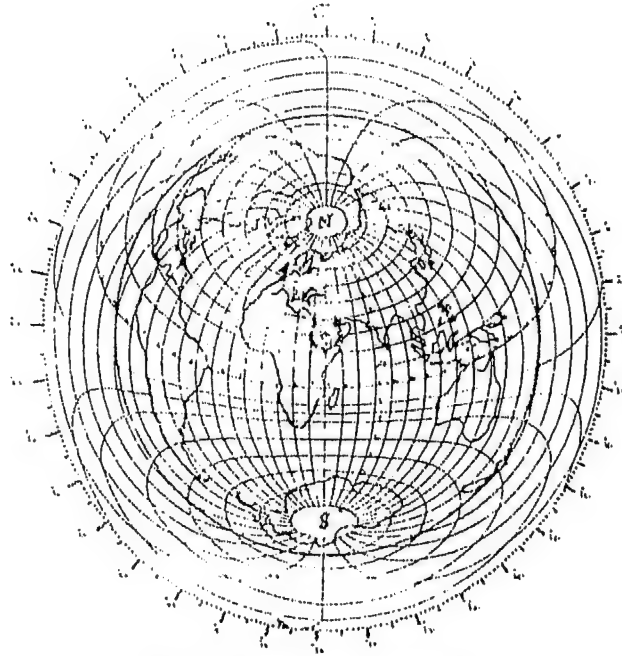
(١) سورة البقرة: الآية ١١٥.

(٢) سورة آل عمران: الآية ١٠٩.



شكل (٨٠)

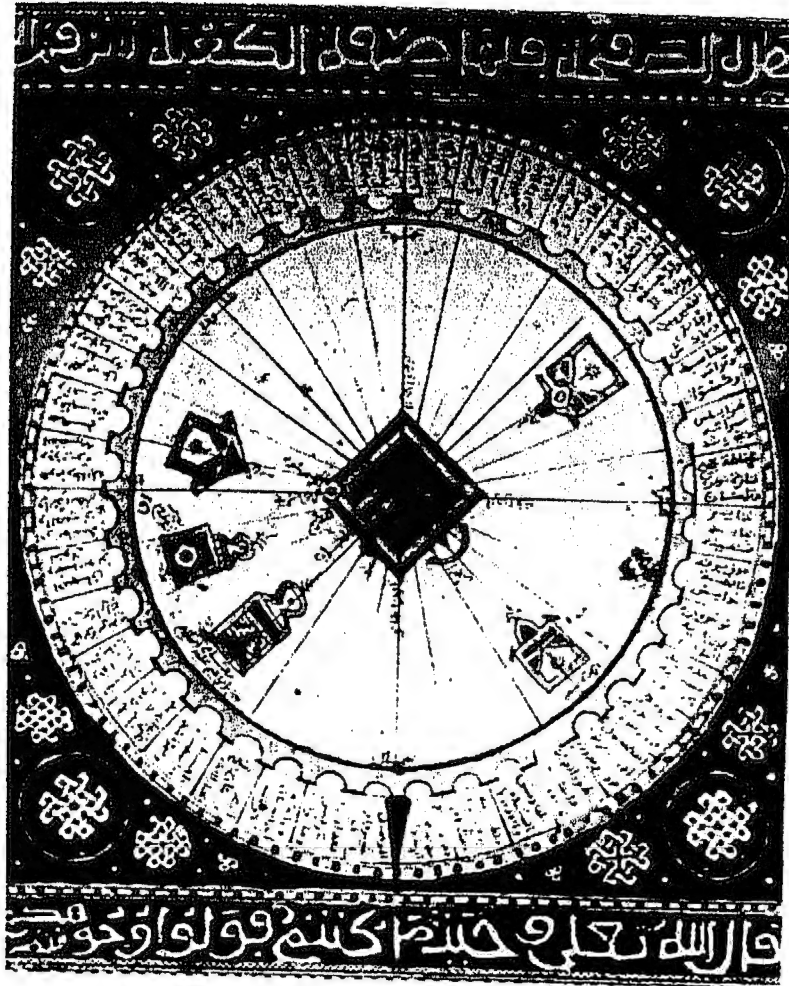
الكعبة المشرفة في مكة المكرمة المركز الكونى الذى يلتف حوله المسلمون من جميع أنحاء العالم أثناء الحج فى الطواف فى حركة دينامية مستمرة، ويتوجه إليه المسلمون فى جميع أنحاء العالم أثناء الصلاة فى حركة مركزية استاتيكية ثابتة. طبق نجمى كبير ثابت أثناء الصلاة ومتحرك أثناء الطواف.



مكة المكرمة في الإسقاط المساحي القسري من مركز العالم

اكتشاف علمي جغرافي معاصر يؤكد أن مكة المكرمة هي مركز
لدائرة تمر بأطراف جميع القارات وأثبت أن مكة المكرمة في
الإسقاط المساحي الجغرافي هي مركز العالم - فيا للحكمة الإلهية
التي جعلت الكعبة قبلة المسلمين في مكة المكرمة.

مجلة العربي، العدد ٢٣٧ هذه هي مكة أم القرى وأم المدن،
شعبان ١٣٩٨ هـ - أغسطس ١٩٧٨، ص ٧١.



شكل (٨٢)

صفحة من أطلس أعده الجغرافي العربي محمد الشافعي الصفاقسي (تونس القرن السادس عشر) يؤكد سبق العلماء العرب المسلمين في توصلهم إلى أن الكعبة هي مركز العالم جغرافياً وقد حدد العالم الجغرافي الكعبة بالمربع الأسود داخل الدائرة التي كتب على حوافها أسماء البلدان التي تم توصيلها بخطوط بالكعبة المشرفة - ويلاحظ أن السهم أسفل الدائرة يشير إلى اتجاه الشمال وفقاً لما جرى عليها الخرائطيون العرب. محفوظ في المكتبة القومية - باريس.

القارات فقد اتجه إلى رسم خريطة للكرة الأرضية يحدد عليها اتجاهات القبلة، فبعد أن حسب أبعاد كل الأماكن في القارات الستة وموضعها من مدينة مكة أوصل بين خطوط الطول المتساوية مع بعضها ليعرف كيف يكون إسقاط خطوط الطول وخطوط العرض، فتبين له أن مكة هي بؤرة هذه الخطوط ثم رسم خطوط القارات وسائر التفاصيل على هذه الشبكة واستعان بالعقل الإلكتروني لتحديد المسافات والانحرافات المطلوبة، ولاحظ أنه يستطيع أن يرسم دائرة يكون مركزها مكة وحدودها خارج القارات الأرضية ومحيطها يدور في حدود القارات الخارجية، وتوصل من خلال تلك النظرية إلى مغزى الحكمة الإلهية في اختيار مكة مكاناً لبيت الله^(١).

إن الفنون الإسلامية بمثابة كون متكامل صغير يحمل بداخله جينات ومكونات الكون الكبير، كما يحمل بداخله عناصر تكوينه الإبداعية، وعناصر التصميم والنظم الهندسية التي تكمن خلف أشكاله المرئية فابتكر الفنان المسلم ما يعرف باسم (الشبكيات الهندسية) التي أقام على أساسها بنائياته الهندسية في التصميم والعمارة.... كما أقام على أساسها وفي توازن تام بنائياته ذات الأبعاد التعبيرية من خلال نسق هندسي قائم على توزيعات لا حدود لها من العلاقات الجمالية ذات المذاق الفريد وذات المنطق الرياضي معاً. وذات الأبعاد المتسعة التي لا تنتهى وتظل تتسع إلى ما لا نهاية لتتجه إلى المطلق في حركة ديناميكية مستمرة.

" وإذا كان الحج هو رمز وحدة المسلمين وتجسيد الأمة الواحدة وهي تعبد رباً واحداً هو رب العالمين، وإذا كان البيت الحرام يبدو بصورة سكنوية أثناء الصلاة وبصورة حركية وقت الطواف أفلا تدعو هذه المشاهد وهي تنترسب في نفس كل مسلم إلى صور من التعبير الفني يظهر في الأطباق النجمية على جوانب المنابر وفي الرخام وعلى الأرضيات والحوائط"^(٢).

(١) مصطفى نبيل: هذه هي مكة أم القرى وأم المدن، مجلة العربى، العدد ٢٣٧، شعبان ١٣٩٨هـ -

أغسطس ١٩٧٨م، ص ٧١.

(2) Isam El Said, E. Parman: Geometric Concepts in Islamic Art, London, 1976, P. 30

وهذا يعكس أن المفردات الفنية والعناصر والأشكال الإسلامية في حالة حوار جمالي دائم وديناميكي ، حوار عضوى مترابط بلغ ذروة الجمال من خلال بلوغه ذروة الإحسان والإتقان وذروة الهندسة الجمالية التي تنظم الشكل العام الكلى.

يقول نبيل الحسینی : " في عناصر التكوين مركز التصميم عندما يعتمد التكوين على مركز كان يكون شكلاً هندسياً أو نقطة أو شكلاً دائرياً " (١) .

وتؤكد من خلالها الحركة المركزية كمنظور فنى جمالى يتصل بمفاهيم جمالية وفلسفية.

يقول شاکر مصطفى: " على أيدي الحرفيين والمعلمين الذين كان أغلبهم من أهل الطرق الصوفية تم الانسجام الدينى والديوى معاً كما فى روح الإسلام وترابط الفنى الجمالى بالإلهى السامى وتكاملت المعرفة مع الحب وانسجم البديعى (الشكل) مع التأمل (ما وراء الشكل) والتفت المادة بغير المادة " (٢) .

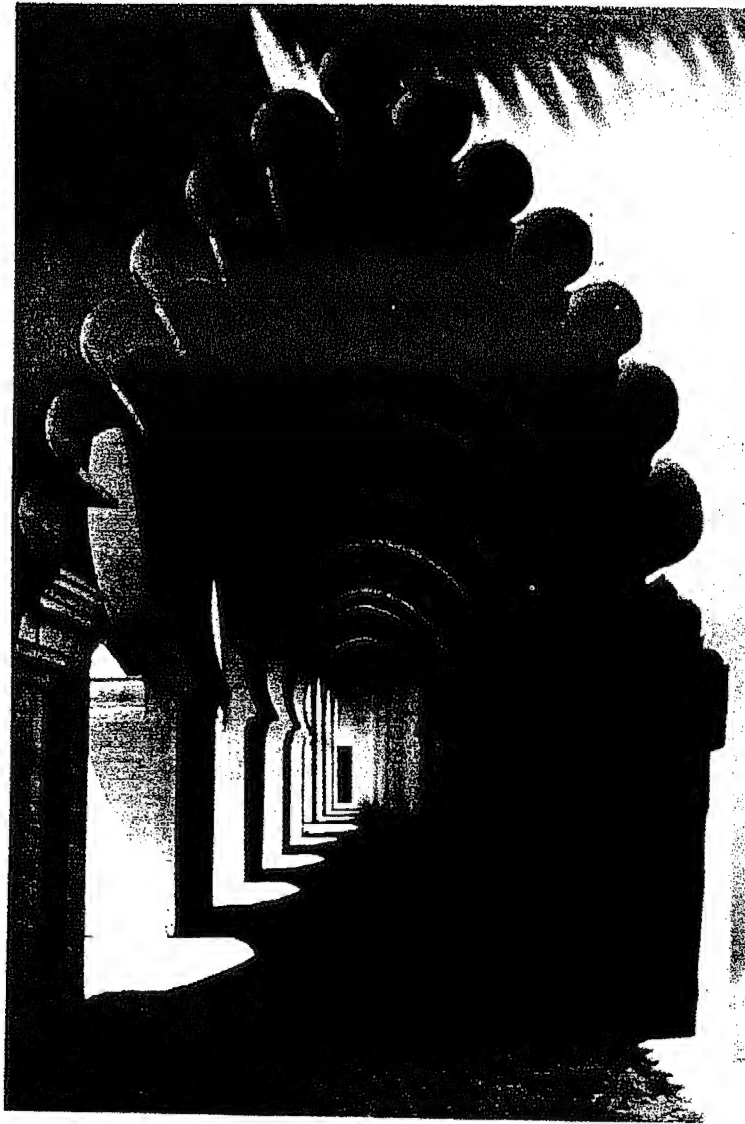
٨ - الحيز والفراغ فى الفن الإسلامى ومدلوله الفلسفى فى الزمان والمكان:

إن الفن الإسلامى كآى فن من فنون التراث له نظرية جمالية شاملة ومستقلة، ومنطق جمالى خاص يشكل منهج فنى انتهجه ليحقق أهداف نظريته الجمالية، والحيز والفراغ فى الفن الإسلامى هما عناصر فنية استخدمهما الفنان لصياغة أو إقامة منهجه الفنى.

ومن هنا فالحيز والفراغ يمثلان نظاماً تشكيلياً، فهما لا يمثلان شكل مستقل أو رمز مستقلاً بذاته كما يوجد فى الفن الحديث، أو لغة فنية مستقلة بل يمثلان عناصر فنية داخل إطار العمل الفنى لتأكيد تكامله ضمن منطق الخاص وبالتالي فالحيز والفراغ نظم غير مستقلة بذاتها ولا تتفرد باهتمام خاص ولا بؤرة بصرية تعلو من سيادتها الشكلية بل أن

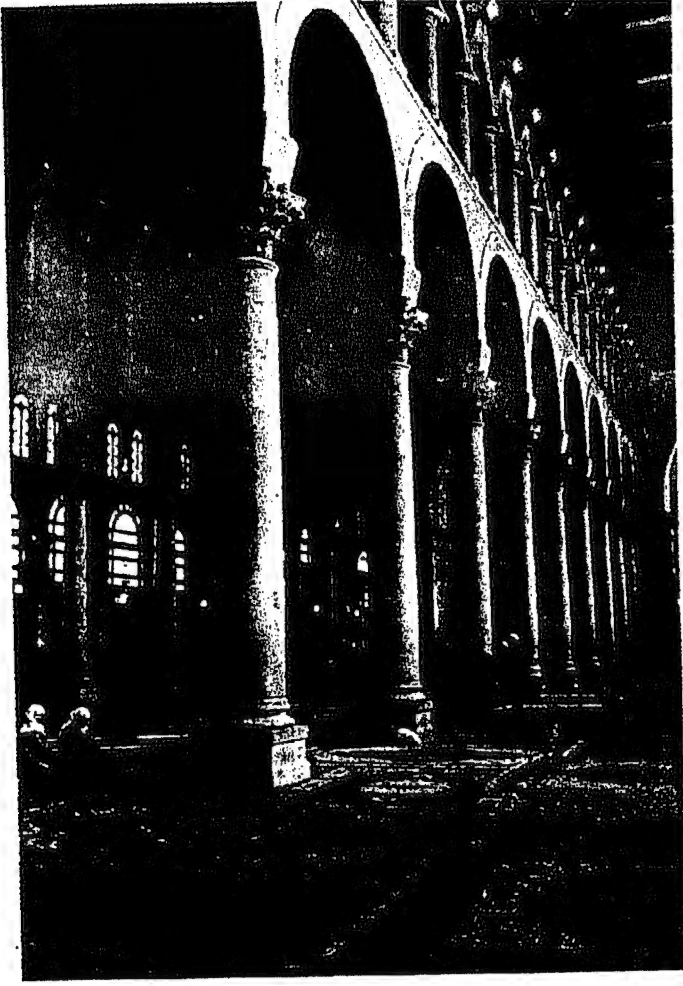
(١) نبيل الحسینی : قياس العمل الفنى ، مرجع سابق، ص ٩٨ .

(٢) شاکر مصطفى : عناصر الوحدة فى الفن الإسلامى ، بحث مقدم ضمن أعمال الندوة العالمية المنعقدة فى استانبول بتركيا عن الفن الإسلامى فى أبريل ١٩٨٣ والمنشورة بكتاب الفنون الإسلامية المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة ، دمشق ، دار الفكر ، ١٩٨٩ ، ص ١٤٤ .



شكل (٨٣)

مسجد الكتبية مراكش - المغرب - نوع من أنواع الإيقاع الناشئ عن تكرار العقود المعمارية مع الفراغ والتسلسل والتدرج الذي يفضى إلى العمق الفراغى الذى ينتج تنظيماً لشكل الحيز والفراغ فى العمارة الإسلامية.



شكل (٨٤)

رواق الصلاة في المسجد الأموي بدمشق - إن تنظيم الحيز والفراغ المحصور بين الأعمدة يشكل علاقة ترابط بين الشكل والفراغ ككيان مستقل متصل بالحيز في المكان.

الحيز والفراغ دائماً فى اتساق وتوازن فى الحجم والمساحة والسيادة واللون... داخل إطار التصميم العام سواء أكان تصميماً معمارياً أم تصميماً هندسياً أم تصميماً خطياً.

ومن أهم وظائف الحيز والفراغ تأكيد الشكل مع الفراغ معاً فى علاقة متبادلة، فلا يتأكد الفراغ فقط ولا الشكل فقط بل هما معاً وفى نفس الوقت، وب نفس القدر من الأهمية، وب نفس السيادة الفنية فى اتزان وتوافق محسوب حساباً دقيقاً خاصة الحيز والفراغ المعماري والتصميمي.

والفراغ لا يكتسب سيادته الفنية مستقلاً عن الشكل بل يكتسب سيادته من خلال حساب وجوده حجماً ولوناً ومساحة فى داخل هذا الشكل كعنصر من عناصره وعنصر أساسى وليس ثانوى، فعدم وجوده يمثل خللاً فنياً فى التصميم العام، وبالتالي فهو يمثل وحدة لا تنقسم وعامل ترابط بين عناصر التصميم المتنوعة. كما يمثل عامل ترابط بين العناصر المعمارية داخل إطار الشكل المعماري العام، فالهيئة المعمارية للمسجد مثلاً تتضمن عدداً من الدلالات للحيز والفراغ والذي يتحدد من خلال ارتباط الفراغ بالعناصر المعمارية كالعقود المتداخلة وتكراراتها داخل أروقة المسجد وشكل العقد وما يحصره من فراغ، وتكرارات العقود وما تتضمنه من تكرارات الفراغ فيما بينها.

والحركة الإيقاعية الناشئة عن التكرار فى العناصر المعمارية وما ينتج عنها من حركة إيقاعية للفراغ، وأيضاً من التسلسل والتدرج الذى يقضى إلى العمق الفراغى الذى نستشعره عند الوقوف فى أحد أطراف أروقة المسجد والنظر إلى العمق الفراغى المحصور بين العقود والناشئ. عن تكرار العقود والذي ينشئ بدوره تنظيمًا متكرراً لشكل الحيز والفراغ بالتبادل مع الشكل المعماري.

وعلى هذا يمكن القول بأن الحيز والفراغ فى الفن الإسلامى ينشأ عن فعالية الشكل المعماري فى العمارة، وينشأ عن فعالية وحدة التصميم كعنصر تشكيلي يمثل الشكل، أما الأرضية فتعتبر تشكيل يمثل الفراغ، حيث يؤكد الشكل صفات الفراغ ويمنحها هيئتها المميزة وخصوصيتها الشكلية.

وتنطبق هذه النظرية على كل الأجسام التى تشغل حيزاً فى الفراغ، الكتل الحجرية المعمارية، المشربيات التى تحصر فراغاً يتخلل أرضياتها المفرغة، النحت

البارز والغائر على الحجر والجص في الحوائط والأرضيات والتصميمات المرسومة على الأرضيات، والخشب المحفور والمفرغ في المنابر وكراسي المصاحف والشبابيك والأبواب.

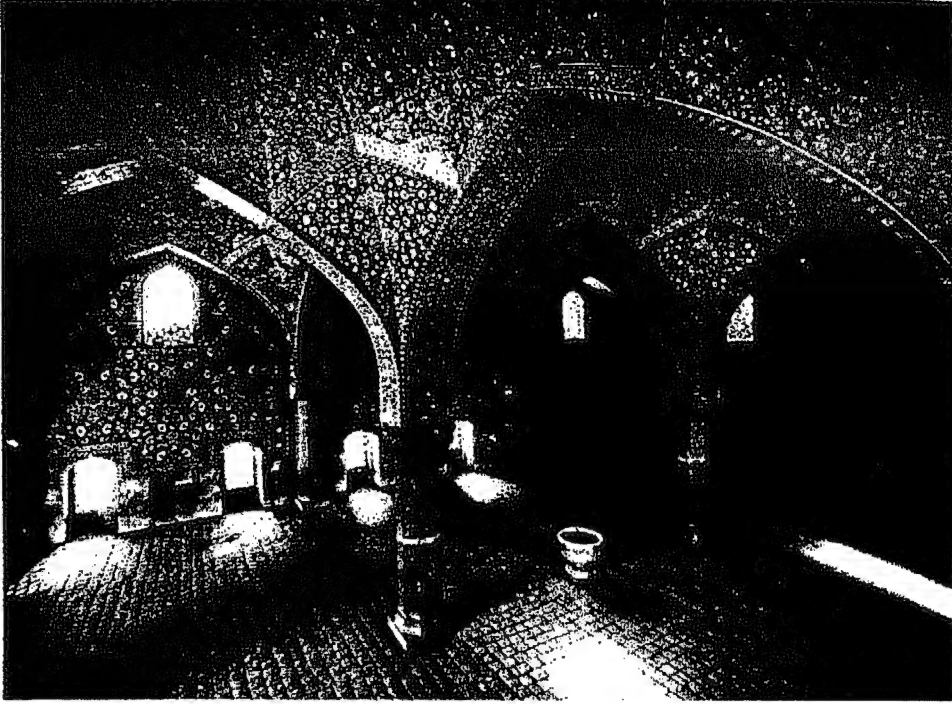
ومن ناحية أخرى فإن العمل الفني يفرض أحياناً رؤية بصرية تجذب النظر إلى الشكل فقط، وفي بعض الأحيان إلى الشكل والفراغ معاً وفي أحيان أخرى إلى الفراغ فقط تماماً عند النظر إلى شرفات المساجد المسننة التي تعلو الأسطح.

والحيز والفراغ في الفن الإسلامي لا يخضع لتصوير الفراغ من خلال المنظور الخطي البصري الأكاديمي عند الغرب والتعامل معه على أنه الأسلوب الوحيد للتعبير عن الحقيقة، ولكن في الفن الإسلامي ومن خلال الحيز والفراغ كعناصر فنية تتميز جمالياً لا تختلف أو تستقل عن العمل الفني الكلي، بل لتؤكد جميع عناصره الأخرى وتشارك معها لتتوحد جميعها داخل إطار العمل الفني .

إن تنظيم الحيز والفراغ داخل إطار العمل الفني يشكل علاقة ترابط بين الشكل والفراغ، مثلما يشكل تنظيم الفراغ المحصور بين صحن المسجد أو الفناء المكشوف في المنزل الإسلامي، والفراغ ككيان مستقل يندمج ويتلاحم مع ما يحيطه من حيز أو مكان أو شكل أو بناء ليكون وحدة عضوية بين الشكل والفراغ.

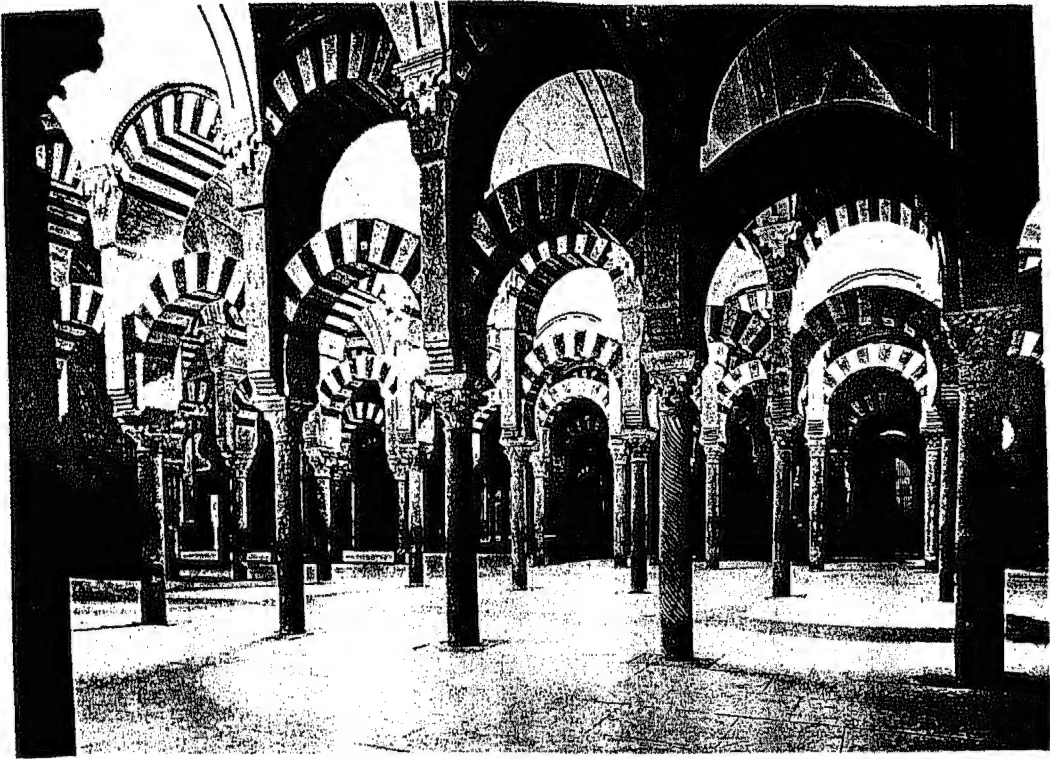
تتطبق نفس الرؤية على تضاعيف الفراغ الرأسى العمودى الناشئ عن توزيع الأعمدة والعقود داخل إطار العمارة، كما تنطبق على تنظيم الحيز والفراغ الأفقى داخل إطار التعبيرات المسطحة ذات البعدين، كالتصميمات والرسوم وما يتخللها من فراغات تسهم في ترابط وحدات التصميم مثلما تسهم أيضاً في ترابط وحدات التشكيل المعماري في الشبابيك والمشربيات، مما ينتج عنه من وحدة تعبيرية كاملة للحيز والفراغ متزامنين معاً.

ومن شأن تزامن العلاقة بين الحيز والفراغ إيجاد خواص فنية كالعُمق الفراغى كدلالة تعبيرية للأبعاد الفراغية الممتدة بامتداد مجال البصر مما يوحي بقيم حركية للفراغ وتبادله مع الحيز أو المكان أو الشكل .



شكل (٨٥)

المسجد الملكي في أصفهان - إيران - رواق من العقود المتداخلة المغطاة بتصميمات نباتية من السيراميك مزهرة ومورقة باللون الأبيض والأصفر على خلفية زرقاء - إن النزعة المركبة ما بين العنصرين الحيز والفراغ تمثل تعبيراً جمالياً زمانياً يؤكد سيادة شكل العقود والأعمدة ويبرزه، فالفراغ يتيح الفرصة لظهور الشكل وإبرازه مثلما تحدد الظلمة النور وتؤكد معناه فالحيز يؤكد عمارة الشكل ونظام إنشائه.



(شكل ١٨٦)

مسجد قرطبة من الداخل ويتضح به الكم الهائل من الأعمدة التي تحصر فيما بينها ذلك الكم الهائل من الفراغات في نسيج محكم وكان المعمارى المسلم كان يتقن إدراك العلاقة بين المكان والزمان .

يقول روجيه جارودى عن مسجد قرطبة : " إن مسجد قرطبة يحمل فى طياته الرسالة الكونية للإسلام الأندلسى ففى غابة أعمدته يلتقى الزائر بالأبدية " .

وتؤكد هذه الرؤية عند النظر إلى المآذن كأشكال تشق الفضاء فهي توحى من خلال تناقص أشكالها كلما ارتفعت وكأنها تتحرك في الفراغ المحيط بها في حيوية ديناميكية متصاعدة ومنطلقة لأعلى .

ويفسر ابن خلدون علة إدراك العمق الفراغى الناتج عن امتداد الأشكال والكتل في الفراغ سواء أكان فراغا أفقياً أم رأسياً، بأن إدراك العين لتنظيم الأشكال في الفراغ يتم من خلال رؤية بصرية إشعاعية تسهم في الإحساس بصغر حجم الأشكال البعيدة وكبر حجم الأشكال القريبة فيقول: " إدراك البصر يكون بمخروط إشعاعى رأسه نقطة المبصر وقاعدته الشكل المرئى، ثم يقع الغلط كثيراً فى رؤية القريب كبيراً والبعيد صغيراً، وكذا رؤية الأشباح الصغيرة تحت الماء وراء الأجسام الشفافة كبيرة ورؤية النقطة النازلة من المطر خطأ مستقيماً والسلفة دائرة وأمثال ذلك، فتبين فى هذا العلم أسباب ذلك وكيفياته بالبراهين الهندسية ويتبين به أيضاً اختلاف المنظر فى القمر باختلاف العروض الذى ينبنى عليه معرفة رؤية الأهلة وحصول الكسوفات وكثير من أمثال هذا "(١).

إن النزعة المركبة ما بين العنصرين الحيز والفراغ تمثل تعبيراً جمالياً يؤكد سيادة الشكل ويبرزه، فالفراغ يتيح الفرصة لظهور الشكل وإبرازه ومن هذا المنطلق تتحدد أهمية الفراغ بالنسبة للشكل مثلما تحدد الظلمة النور وتؤكد معناه فالفراغ يؤكد عمارة الشكل ونظام إنشائه سواء أكان تصميمياً خطياً أم تصميمياً هندسياً أم نباتياً يمثل أشكالاً تحتوى فراغات فيما بينها أو حولها.

والفنان المسلم قام بدراسة وحساب الشكل وتناسبه مع الفراغ وأوجد هذا التناسب فى نسيج محكم بين الشكل والفراغ فى كافة إبداعاته، وكأنه كان يتقن إدراك العلاقة بين المكان والزمان والتعبير عنها جمالياً والتمكن من هذا التعبير تمكناً عبقرياً. وعلى ذلك يصبح الحيز والفراغ أحد الأبعاد الجمالية التشكيلية التى تحققت فى كافة منتجات الفن الإسلامى.

(١) عبد الرحمن بن محمد بن خلدون : مقدمة ابن خلدون، تحقيق درويش الجويدى، ط ١، بيروت،

المكتبة العصرية، ١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م، ص ٤٧٢.

٩ - النور فى الفن الإسلامى ومدلوله الفلسفى :

النور فى الفن الإسلامى ليس مادة تشكيل أو تصوير لإبراز العناصر المرئية مثلما هو الحال فى الظل والنور والمنظور ولكن النور فى المفهوم الإسلامى هو حقيقة تدرك من إدراك ضدها وهو الظلمة، ولكنها حقيقة متعاقبة مع الظلمة (الليل والنهار) ، والنور عنصر مجرد من الشكل الملموس ، وعنصر مجرد من أى دلالة واقعية أو شكلية.

النور فى الإسلام رمز إلهى [الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح. المصباح فى زجاجة. الزجاج كأنها كوكب درى يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضىء ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شىء عليم]^(١).

يقول رينيه ويج : " إن الشرق يرى أن النور هو رمز العالم المتجرد عن المادة، العالم المتجرد عن المنظور الفيزيائى، ولولا أنه يرى فى النور لما كان مرئياً، هناك يصبح النور رمزاً للروح "^(٢).

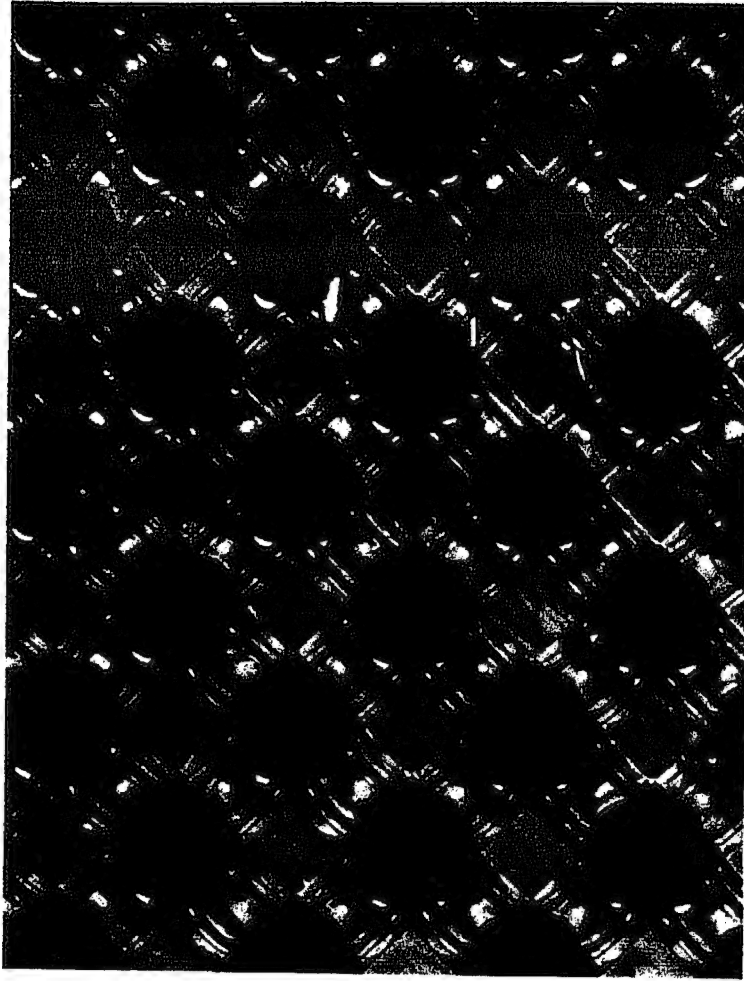
والنور فى الفن الإسلامى لا يجسم الأشكال ولا يقدم انطباعات ولا يؤكد الظل ولا يعمل على إبراز الأبعاد والتكوينات ويؤكد على كثافتها أو يعطيها حجماً إيقاعياً كما هو الحال فى الفن الحديث.

والنور فى الفن الإسلامى لا يعبر عن الصباح أو المساء أو ظل الأشياء تحت المؤثرات الضوئية للنور وبيان اختلاف أشكالها فى الصباح عنها فى الظهيرة عنها فى الليل مثلما كان الحال فى الاتجاه التأثيرى فى الفن ، فالنور لا يعطى الانطباع بالشىء المرئى، فالنور لا يؤكد حدثاً أو حيزاً أو موضوعاً

النور فى الفن الإسلامى يعتبر عنصراً جمالياً أولياً من عناصر التشكيل، يمثل أحد العناصر الحسية داخل النسيج المتكامل للعمل الفنى. ولقد استخدم النور فى الفن

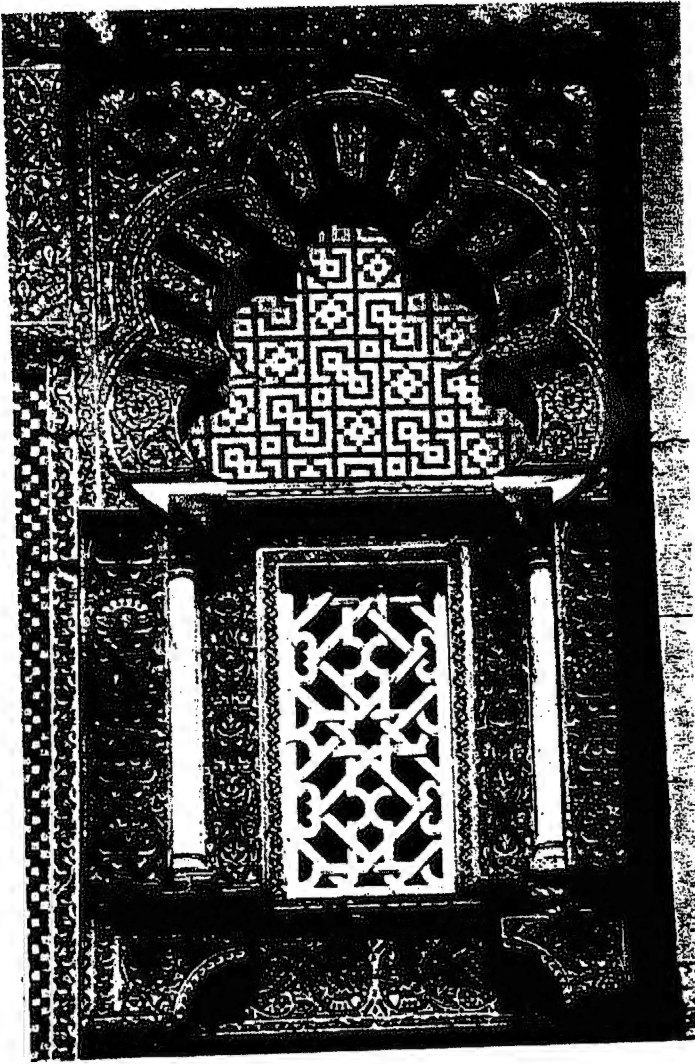
(١) سورة النور: الآية ٣٥.

(٢) رينيه ويج: مصر ملتقى الشرق والغرب، مرجع سابق ، ص ٢٤.



شكل (٨٧)

مشربية من الخشب المخروط - قصر الشمس - مراكش - المغرب - تحولت
 المشربية إلى عمل فنى معمارى يتفاعل مع دخول النور إلى المكان بشكل منظم
 ومتساوٍ وجمالى فى حين معاً وكأن النور يقيم علاقة من الوضوح المتوازن بين
 الضوء كأحد مظاهر النور الطبيعى والعناصر الفنية.



شكل (٨٨)

جزء تفصيلي خارجي من مسجد قرطبة الكبير عندما يتوافق النور كعنصر جمالي مع الوظيفة المعمارية للنوافذ والفتحات فيمثل النور مع الشكل أحد المظاهر الجمالية والوظيفية معاً.

الإسلامى كظاهرة بيئية طبيعية لإقامة التوازن بين العمل الفنى والطبيعة، والوظيفة
النفعية، وإقامة العلاقة المتبادلة بينهما خاصة فى العمارة .

والنور لا يصور الواقع أو يعكسه، أو يصور انعكاسه على مظاهر الطبيعة من
أشجار وأنهار ... ولكنه ينبعث من خلال العمل الفنى فى جميع أرجاء المكان بشكل
متسق ومتوازن وشامل وإيقاعى فى نفس الوقت.

فمن خلال نوافذ وفتحات المسجد أو المنزل أو المدرسة أو السبيل أو أى عنصر
معمارى نجد فتحات الشبابيك أو ما يطلق عليها (المشربية) وقد تحولت إلى عمل فنى
معمارى زخرفى فى نفس الوقت يتفاعل مع دخول النور إلى المكان بشكل منظم
ومتساو وجمالى فى حين معاً.

وكما يتوافق النور كعنصر جمالى مع الوظيفة المعمارية للنوافذ والفتحات ويمثل
النور مع الشكل أحد المظاهر الجمالية والوظيفية معاً.

ففى عمارة المسجد لا توجد هناك أجزاء غامضة أو مختفية أو لا تحتاج إلى
الضوء لإبرازها أو لإضفاء سمة الغموض والرهبة عليها كما هو الحال فى بعض أنواع
العمارة الدينية. فلا يوجد فى المسجد قدس أقدس أو غرف مختفية تحت الأرض أو
أجزاء معمارية أو أماكن غامضة فى نهاية ممرات لا يصل إليها كل الناس ، بل فى
عمارة المسجد كما هو فى عمارة المنزل والمدرسة والسبيل ... وأغلب العناصر
المعمارية، يتحقق الوضوح التام والاتساع الواضح ... لا إيهام أو غموض كما هو الحال
فى الإسلام نفسه كعقيدة لا غموض ولا انغلاق ولا وساطة بين العبد وربّه بل علاقة
واضحة مباشرة متصلة دائماً فى أى وقت شاء وفى أى مكان وفى أى زمان.

والنور فى الفن الإسلامى يؤكد هذا الوضوح ويبرزه ويمثل مع العناصر
المعمارية علاقة تكامل ووحدة، ففى المسجد ذى الصحن المكشوف تتم علاقة متبادلة من
الوضوح والانفتاح بين أرجاء المسجد وعلاقته بالضوء المتخلل جميع أرجاءه، وفى
المسجد ذى القباب تصبح وظيفة النور هى تخلله من النوافذ التى توجد عادة حول محيط
القبة، والنوافذ التى تعلو جدران المسجد والتى تسهم فى توزيع الضوء بالتساوى فى جميع
الأرجاء من خلال المشربيات وذلك عكس بعض أنواع العناصر الدينية فى ديانات أخرى

والتي تستخدم الظلام كنوع من إضفاء الغموض والرغبة، ويتم ذلك من خلال استخدام الأسوار العالية والتصميم المعماري المنغلق خارجياً وداخلياً.

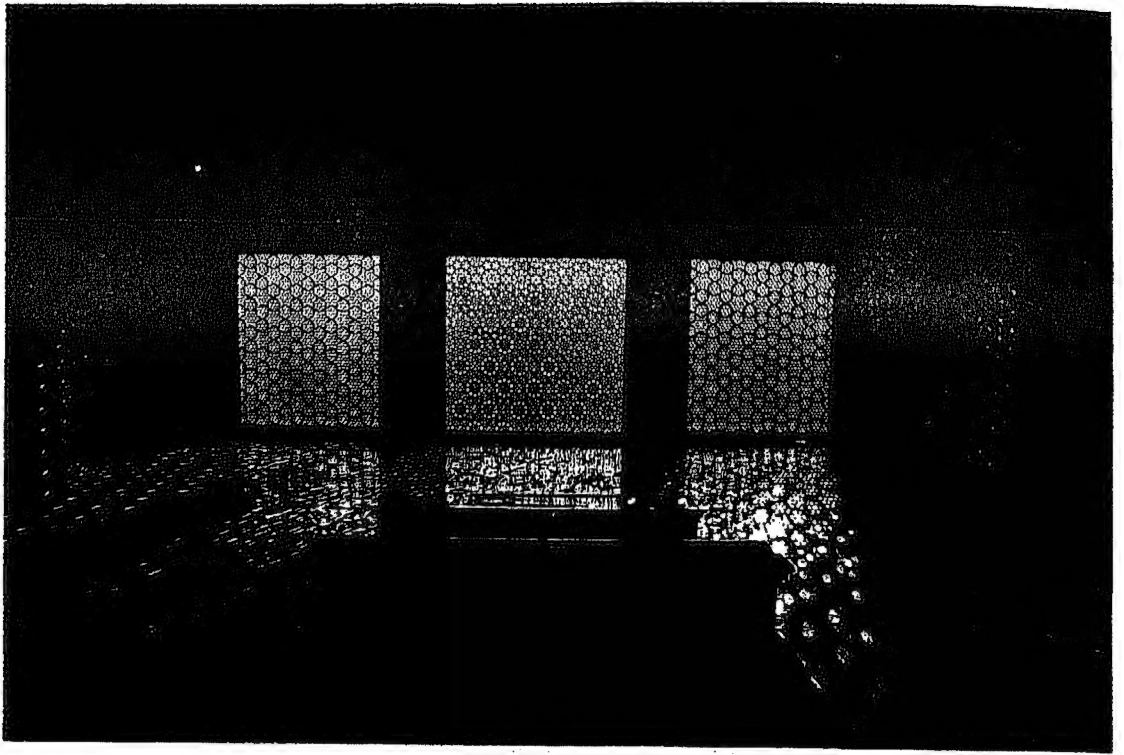
وظيفة النور الجمالية :

ومن هنا فقد اختلفت وظيفة النور، فهو في الفن الإسلامي لا يعبر عنه ولا يبرز من خلال الظل، أو إضفاء التشابه على مظاهر الطبيعة وتجسيمها من خلاله، ولا يؤكد الفراغ ويبرز أبعاد الشكل المجسم، ولا يحدد مسافات القريب والبعيد من خلال خط الأفق أو من خلال المنظور الواقعي، ولا يحدد الطول أو القصير من خلال المنظور الوهمي سواء في المكان أو الزمان كما هو الحال في الفنون الحديثة، وإنما اختلفت وظيفته في الفن الإسلامي، فهو يقيم علاقة من الوضوح المتوازن بين الضوء كأحد مظاهر النور الطبيعي والعناصر المعمارية المكونة للشكل المعماري العام سواء أكانت هذه العناصر نافذة يتخللها الضوء من خلال التشابيك المفرغة للمعدن أو الجص المفرغ أو الخشب المخروط أو الحجر المفرغ الذي يكون سطح النافذة، أو من خلال الصحن المكشوف الذي يتخلله الضوء إلى أروقة المسجد المقبية أو المسطحة المحمولة على الأعمدة... أو من خلال صحن المنزل المكشوف الذي يدفع الضوء إلى غرف المنزل المنفتح على الداخل.

ونفس هذه الوظيفة الجمالية للنور تتعكس في جميع مظاهر الفن الإسلامي سواء أكانت تصميمات بارزة أو غائرة يؤكد النور بارزها كما يؤكد غائرها على الأسطح والجدران والقباب.

وتؤكد هذه الوظيفة الجمالية للنور في التصاوير الجدارية كما في رسوم المخطوطات أو المنمنمات فلا وجود لأبعاد أو ظل ونور وهمي لتجسيم العناصر ومطابقتها، لأن محاكاة الطبيعة ليست هدف الفن الإسلامي، ولا توجد وظيفة للنور في تحديد خط أفق لتأكيد القريب والبعيد.

ولا وظيفة للنور والظل في تحديد الفراغ وإبراز الشكل وإنما كل شيء وكل عنصر يسبح في نور أو ضوء بنفس القدر من التساوي في جميع العناصر سواء



شكل (٨٩)

شباك من الحديد المفرغ بتكوينات نجمية موجود بضريح تاج محل بالهند ينقسم النور الذى يتخلل تفريغات الحديد إلى قطع صغيرة ضوئية من نوع وخامة ولون مختلف يحدث ذبذبة ضوئية بين الشكل والنور، وكان العين تدرك اللون كلفظات هاربة متذبذبة حيوية متحركة حركة دائبة هى نفس حركة فراغ التصميمات ، وكان النور استعار خصائص التصميم - وكان الحديد قد تخفف من ثقله وقوته وشدته ليسبح فى النور الذى يتخلله .

المعمارية أو التصميمات أو الرسوم فلا سيادة لعنصر أبرزه النور أكثر من باقى العناصر على سطح لوحة أو قطعة خزفية ، ولا وجود لبؤرة تصميم أبرزها الضوء وتجذب العين إليها دون العناصر الأخرى ولكن النور يتوزع بشكل متنسق متوازن متهاد .

حتى فى الأشكال المرسومة والملونة يتوزع الضوء من خلال منطق التوازن على كل الخطوط والمساحات والألوان والفراغات وعلى جميع الخامات الخزف والنسيج والمعدن والخشب... بنفس القدر وبنفس المنطق الثابت المتوزع المتساوى على كل العناصر فى صمت مطلق تأملى، وفى بساطة متناهية وفى وضوح صريح ثابت وفى سكون مطلق لا يتخلله أى انفعال يسهم فى إبراز الجوهر الثابت للأشكال والعناصر والمرئيات.

ويمكن تلخيص الوظائف الجمالية للنور فى الفن الإسلامى فى :

- ١ - إبراز سيادة جميع العناصر فى نفس الوقت وبنفس القدر من الأهمية.
- ٢ - تأكيد للبنية الجمالية القائمة داخل إطار التصميمات من خلال توزيع النور على العناصر.
- ٣ - تأكيد للنظام العام الذى توحى به وتعبر عنه بصريا هذه التصميمات.
- ٤ - تأكيد العلاقات البصرية القائمة بين أجزاء هذا النظام بنفس القدر المتوازن .
- ٥ - إبعاد الوجود المادى عن ذهن المتأمل من خلال عدم استخدام النور فى التجسيم أو التشبيه للأبعاد فى الواقع المادى الملموس، مما يحقق صفاء فى رؤية العناصر الفنية رؤية متساوية بين جميع العناصر.
- ٦ - عدم إبراز شكل أو عنصر معمارى أو لون أو تصميم أو حتى خامة على شكل آخر أو خامة أخرى ، فمنطق التوازن فى نظام توزيع النور هو السائد.
- ٧ - عدم وجود إيهام بأحجام أو مساحات أو ألوان غير حقيقية من خلال استئثار عنصر بقدر أكبر من الضوء على عنصر آخر، وهذا من شأنه تأكيد لصدق التعبير الفنى.

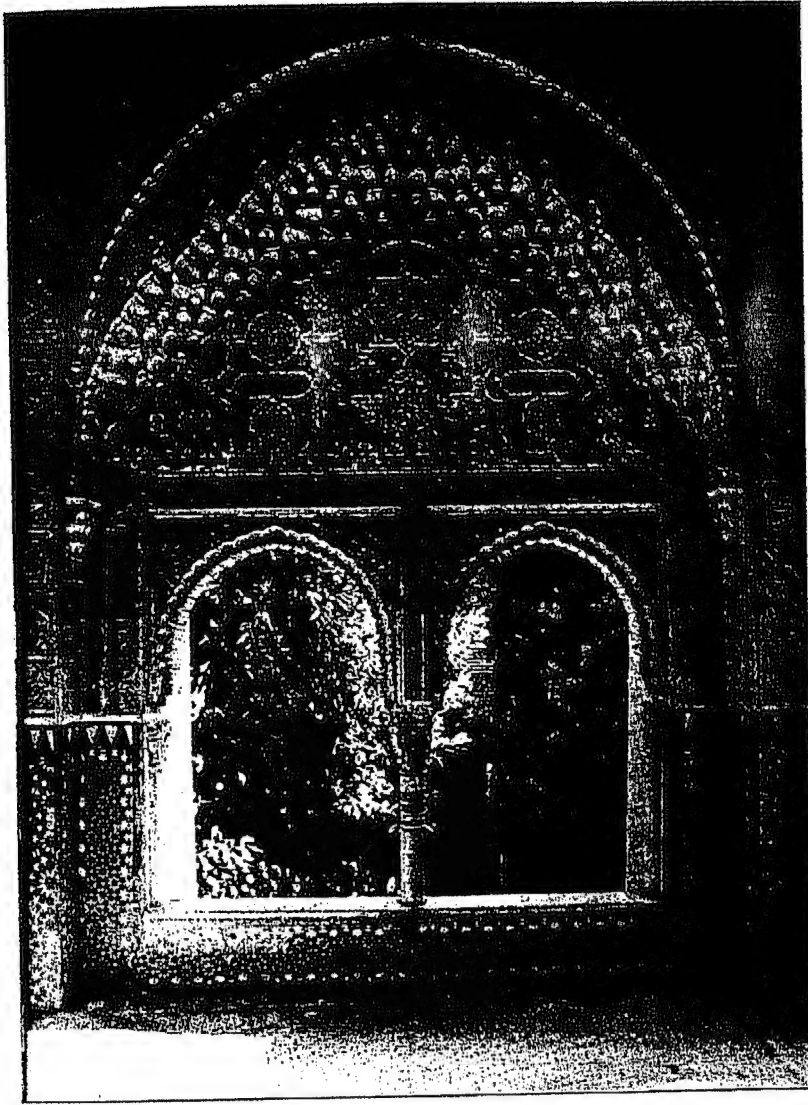
٨ - جعل كل الأشياء والأشكال والعناصر فى مستوى بصري واحد، فلا وجود لاستخدام النور فى المنظور أو تأكيد نقاط الرؤية أو تأكيد الحجم من خلال التجسيم واستخدام الظل والنور معاً.

٩ - التخفيف من ثقل المادة الخام والاسهام فى شفافيتها كالحديد والحجر والخشب والجص خاصة العناصر الجمالية المفرغة التى تسمح بدخول النور وزيادة استيعابه وإحداث علاقات متبادلة معه من خلال تداخل النور ليملاً المساحات المفرغة من المادة الخام والمحددة بالخطوط المستقيمة والمنحنية والمربعة والمستديرة والمثلثة كالشبابيك والمشربيات المفرغة فى الخشب والحجر والجص والرخام والحديد.

١٠ - عندما تتم علاقة توازن بين الشكل الجمالى المفرغ والنور الذى يتخلله وينقسم النور من خلال تقسيماتها الفنية إلى قطع صغيرة تمثل الفراغ الذى يتخلل الأشكال الهندسية المكونة للشكل، وكأن النور المنعكس من هذه الفراغات الدقيقة هو بمثابة أشكال هندسية ولكن من نوع مختلف وخامة مختلفة ولون مختلف فتحدث الذبذبة الضوئية بين الشكل والنور وكأن العين تدرك النور كالحظات هاربة متذبذبة حيوية متحركة حركة دائبة هى نفس حركة فراغ التصميمات المتذبذبة الحيوية المتحركة، وكأن النور قد استعار خصائص التصميم فى انطباع نورانى للشكل والأرضية معاً، فتحول النور إلى شكل، وتحول الشكل إلى انطباع من خلال النور فيحدث إدراك للنور مرة على أنه التصميم أو الشكل، ومرة أخرى يحدث إدراك للنور على أنه الأرضية فى علاقة متبادلة .

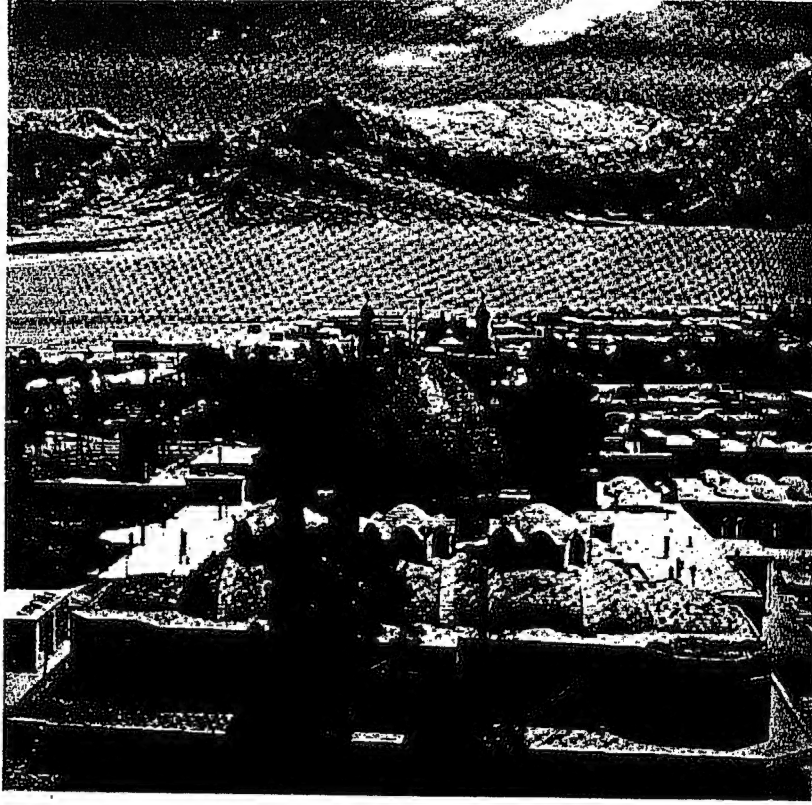
النور فى العمارة :

إن المعمارى فى استخدامه للنور لم يغلغ مع بناء المعمارى دون الطبيعة بل تفاعل معها وانفتح عليها وأوجد علاقة حميمة مع البيئة، من خلال نظام معمارى متفرد ونظام إبداعى متوافق مع فهمه الفكرى وإحساسه الوجدانى بالكون والحياة والطبيعة ووظيفة الإنسان داخل هذا الكون وتسخيره للطبيعة بشكل متوازن يعتمد على مبدأ لا ضرر ولا ضرار ، كما يعتمد على مبدأ الأخذ والعطاء واحترام الطبيعة، واحترام إنسانية الإنسان وخصوصيته بما يتوافق مع عقيدته.



شكل (٩٠)

شباك من قصر الحمراء يؤكد انفتاح المعمارى على النور
فى البيئة والطبيعة من حوله ليسطع فى كل مكان.



شكل (٩١)

قبة مسجد الشاه عباس - ماهان برسيا - إيران - يزيد انعكاس النور على الأسطح
المصقولة للقاشاني بلون الفيروز والتركواز وكأنها قطعاً جمالية من السماء مرصعة
بالنجوم المتشابهة.

فى الفن الإسلامى لم يفصل المعمارى عن الطبيعة وبالتالى لم يفصل عن (النور) كأحد مظاهر الطبيعة الأساسية، بل أوجد علاقة وثيقة هادئة مستقرة متوازنة ومتلائمة ومتآلفة فى سلام مع الإنسان والنور والمعمار.

فمن خلال اتصال وظيفة المعمار بالنور بالإنسان فى توازن والتقاء لا يتحدى المعمارى النور فيغلق نوافذه دونه، أو يرفع أسوار مبانيه أو يعزل عنه معمارياً، أو يفصل عنه بل تفاعل مع النور فى اتصال معمارى متبادل وعلاقات معمارية هادئة من خلال حلول إبداعية تسمح للنور بالنفاذ خلال أجسام المواد الخام لتتخللها فى النوافذ والفتحات والأروقة المسقوفة والعقود المتداخلة والعقود المتراسة وبواطن القباب الداخلية وأسطحها الخارجية لمزيد من إشاعة النور فى علاقة ترابط حميمة بينه وبين العناصر المعمارية فى محاولة لتأكيد كل منهما للآخر ولمظهره ولنظامه، وكأنه إحياء باكتشاف النور للمعمار واكتشاف المعمار للنور فى علاقة من الترابط بين الظاهر والمرئى فى كل منهما وتأكيد وإبرازه كموضوع للجمال المعمارى.

وتصبح العمارة وسيلة جمالية لتأكيد النور واكتشافه وإظهاره جمالياً ويصبح النور وسيلة جمالية لإبراز العمارة وعناصرها ونظامها وقوانينها الجمالية وانعكاسها على الحركة البصرية كالأستمرارية والاتزان والإيقاع المعمارى.

وكان العلاقة بين النور والعمارة علاقة بين الشكل والأرضية فتارة يصبح أحدهما الشكل وتارة أخرى يصبح الأرضية، وتتأكد هذه الرؤية وتتجلى فى أشكال المشربيات .

حتى أن بعض الخامات والألوان تزيد من إشعاع النور وإبراز قيمته الجمالية المتبادلة مع الفن فلا يرى الفن إلا فى النور، ويتأكد النور من خلال تلاقئه على كل مظاهر الفن خاصة الألوان على الأسطح السيراميك والقاشانى والبريق المعدنى على الألوان الخزفية وخاصة اللون الذهبى كما يتجلى ذلك فى القباب السيراميكية بلون الفيروز التركواز وكأنها قطع جمالية من السماء.

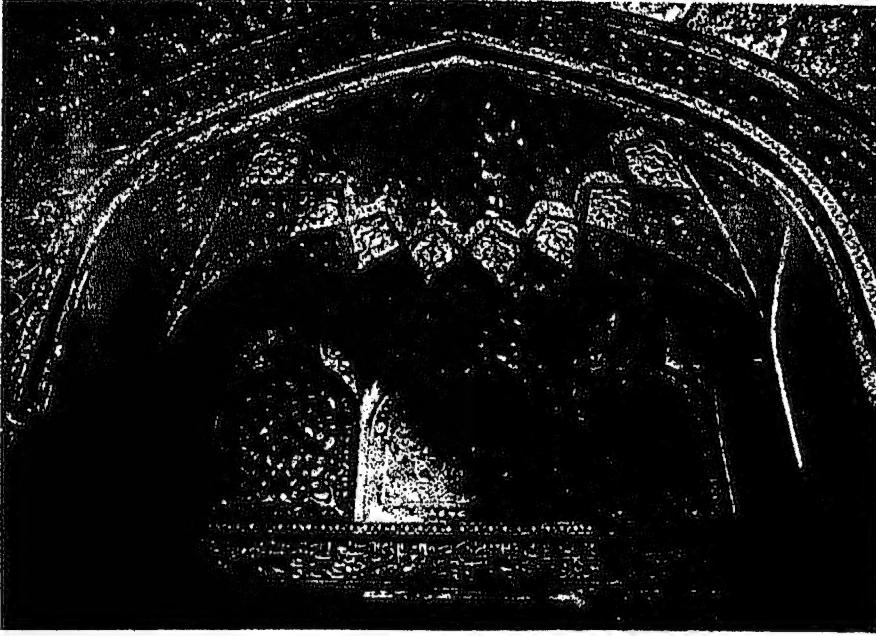
١٠ - لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء :

أى الانتقال من الشكل الجمالى المباشر إلى المعنى الكلى العام والانتقال من المعنى الكلى العام إلى الشكل الجمالى المباشر.

إن الفن الإسلامى عند النظر إليه ككل سواء أكان من خلال تصميم ثنائى الأبعاد على الأسطح والجدران أو ثلاثى الأبعاد متمثلاً فى عناصر العمارة من عمائر وقباب ومآذن ومقرنصات وأعمدة وعقود ومشربيات أو فى أدوات الاستخدام اليومى ذات الثلاثة أبعاد من أباريق أو صوانى أو أطباق أو صناديق لحفظ الأشياء . عند النظر إلى أى عنصر من هذه العناصر، أو بمعنى أدق عند التحليل الجمالى لأى مظهر من مظاهر الفن الإسلامى تشعر بأنه يمثل كل متكامل محكم أشد الإحكام هذا (الكل) أو هذا المعنى الكلى الذى ينعكس من خلال الفن، يشدنا بدوره إلى الشكل الجمالى المباشر مرة أخرى، وهذه العودة تشدنا إلى (الجزء) الذى يكوّن بتكراره الجمالى الكل وهذا (الجزء) يتمثل فى شكل الوحدة الداخلية الصغيرة المكونة للتصميم الفنى.

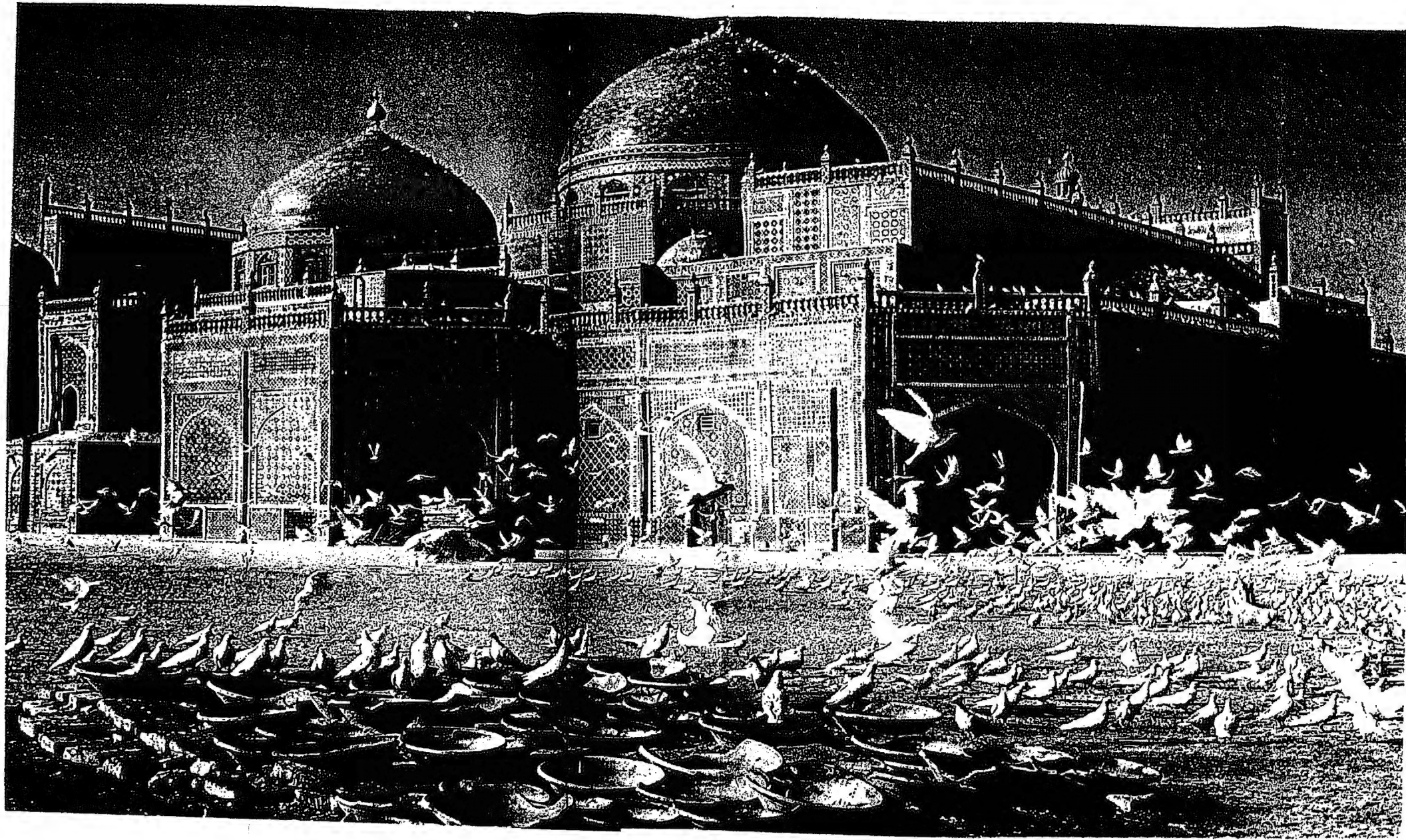
والمقصود بالوحدة (Motive) (العنصر المكون للتصميم العام) سواء أكان هذا العنصر عنصراً من عناصر التصميم أو عنصراً معمارياً أو حتى حرفاً من حروف الخط العربى..... فالتصميم يمثل (الكل) وعناصر التصميم (النقطة - الخط - المساحة - اللون - الدائرة - المربع - الخمس - المسدس تمثل (الجزء) .

وأى تكوين جمالى فى الفن الإسلامى يشمل عدداً لا نهائياً من الوحدات المكونة له تستخدم كصياغات فنية تتجاورها وتكرارها وتناظرها وتقابلها فى التعبير عن المعنى الكلى العام المراد التعبير عنه، ولا يوجد تصميم يحتوى على وحدة واحدة فقط، وإنما وحدات متعددة تتجاور وتتكرر وتتبادل وتتعاكس وتتماثل وتتضافر فى أنظمة داخل السياق الكلى العام ولا تأخذ إحدى هذه الوحدات أى سيادة أو تميز سواء لوني أو شكلى داخل الإطار الكلى العام ، لأن من شأن ذلك إحداث خروج عن المعنى الكلى العام، فأصغر جزء أو وحدة أو عنصر يأخذ نفس الاهتمام الفنى ونفس السيادة فى الشكل والحجم واللون داخل إطار التصميم الكلى العام للحصول على نسق موحد.



شكل (٩٢)

تاج محل من الداخل - الهند - يشمل عددا من الوحدات التي تمثل (الجزء) والتي يتم بتجاورها وتناظرها وتقابلها وتكرارات أجزائها في صياغات متنوعة تكوين الكل العام الذي ينظمها والذي يمثل العقد الكبير (الذي يمثل الكل) والذي ينطوى بداخله على عدد من العناصر كالعقود التي تأخذ نفس شكل العقد الكبير ولكنها مصغرة فيتم بذلك إحداث إيقاع وارتباط بينها وبين العقد الكبير.



شكل (٩٣)

المسجد الأزرق في مدينة مزار الشريف من أجمل مساجد أفغانستان - تتضح علاقة الجزء بالكل من خلال الشكل العام الخارجى للمسجد وأشكال القباب والعلاقة بينها وبين العقود المتكررة على الحوائط مما يحدث ذبذبة جمالية في انتقال العين من العقود كجزء إلى أشكال القباب إلى الكل العام مما يؤكد وحدة عضوية تجمع البناء ككل.

تمثل (الجزء) والتي
ات متنوعة تكوين الكل
(الذى ينطوى بداخله
ير ولكنها مصغرة فيتم
لكبير .

فعلى سبيل المثال: وحدة التصميم فى مركز أحد الأشكال النجمية الشهيرة تأخذ نفس الشكل والحجم واللون فى تلك التى تماثلها وتجاورها ، والشكل الخارجى للتصميم النجمى هو نفس الشكل والحجم واللون فيما يجاوره بنفس مقياس الرسم.

العقود كعنصر معمارى فى المسجد هى نفسها ، فلم نجد أبداً عقداً مدبباً إلى جواره عقد مستدير ثم بعده عقد مربع، وإنما الجزء أو العنصر أو الوحدة داخل إطار السياق الكلى العام تشترك جميعاً إلى جوار بعضها البعض من خلال الجزء فى إحداث الانتقال الجمالى من الجزء إلى المعنى الكلى العام، وهذا من شأنه إحداث وحدة عضوية عميقة تشارك فى تأكيد المعنى الكلى من خلال الجزء.

وتظل العين تنتقل من الجزء إلى الجزء المجاور، ومن الجزء إلى الكل العام والعكس من خلال الانتقال من الكيانات الجزئية الصغيرة أو المتناهية فى الصغر والتى يتم بتكرارها الجمالى داخل إطار التكوين الكلى توليد أفكار وإحساسات جديدة تشبه العصف الذهنى فى حلقة دائرية لا تفصل من الانتقال من الجزء إلى الأجزاء المتشابهة معه إلى الكل الذى يجمع بداخله هذه الأجزاء، ويتم ذلك بشكل متعاقب ومتوال ومتبادل من شأنه إحداث موسيقى بصرية جمالية تتم فى تسلسل بصرى من الوحدة الداخلية المفردة إلى التكوين العام وبالعكس.

وهذه الدينامية الجمالية الكامنة فى بنية العناصر والأشكال الفنية تعتبر من أهم أسباب الذبذبة الجمالية التى نستشعرها وربما لا ندرك أسبابها عند تذوقنا للفنون الإسلامية على الرغم من وجود معان ضمنية يمكن لنا تأويلها.

وهذا أيضاً من أهم أسباب الخاصية الإيقاعية الكامنة فى بنية التصميم الكلى العام للأشكال الدائرية المركزية والأشكال النجمية وأشكال المفروكة الهندسية بجميع أنواعها، وكأن التصميم يعج بالحركة المستمرة إلى ما لا نهاية .

ونستشعر ذلك أيضاً فى العمارة فى أشكال العقود المتكررة والمتداخلة والمتعامدة والمتشابهة، وفى أشكال المقرنصات التى تستخدم كحل معمارى فى باطن القبة من الداخل للانتقال من القاعدة المربعة التى تركز عليها القبة إلى محيط القاعدة الدائرية للقبة نفسها.

وتسبح عين المتذوق فى تأمل لا نهائى فى انتقالها من الجزء إلى الكل إلى الأجزاء المتعاقبة إلى الكل مرة أخرى فى مستويات متعددة من التأمل المتداخل الذى يتيح الفرصة عند المتأمل إلى تداعيات لا نهائية أبدية تكمن فى بنية الجزء والكل على حد سواء.

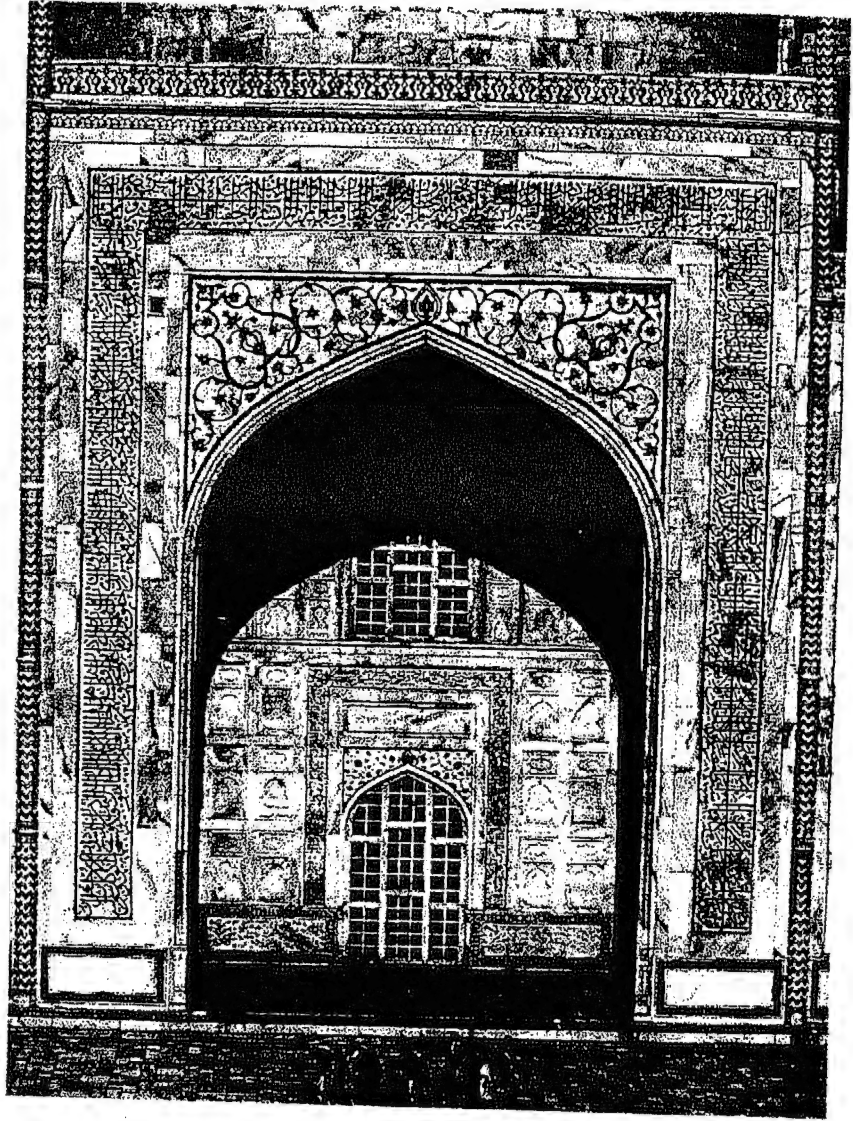
وكان لا نهائية هذا الجزء والكل تعيدنا مرة أخرى إلى المطلق اللانهائى الأبدى وكأنها دائرة أو حلقة متواصلة، وكان ذلك التأمل يعيدنا مرة أخرى إلى مصدر الإلهام الأول وكأننا فى موضع استدلال منطقى ذهنى بحث ينبع من الشكل والمحتوى معاً.

وكان ذلك تعبير عن الحركة الدينامية الخفية التى تنظم الكون والمحسوسات والمخلوقات داخل إطار الكون فى تفاعل لا نهائى دون أن ترى بشكل مباشر، ودون أن تمثل فى الفن بشكل مباشر، وكان الفن الإسلامى فى مجمله تعبير من نوع الصور الذهنية الرمزية والتداعيات الناتجة عنه من خلال التفسيرات المنطقية الرياضية أو الرؤية التذوقية الروحية.

ومن خلال انتقال العين من الجزء إلى الجزء ومن الجزء إلى الكل يتم إدراك العين لعناصر العمل الفنى، واستيعاب نظام أجزائه المتنوعة داخل إطار النسق الكلى العام بشكل تسلسلى تتابعى تكرارى.

والذبذبة البصرية الناتجة عن علاقات الترابط بين الجزء والكل والكل والجزء تزيد من شدة جذب الانتباه إلى عدد غير قليل من البؤر الجزئية والكلية داخل النسق الكلى، ومضاعفة بؤر الانتباه وعدم تركزها فى جزء معين يؤكد استمراريتها المتتابة فى محيط المكان وما تقدمه للمتذوق من مضامين فى محيط الزمان مما يؤكد الأثر الجمالى لهذا النوع من الفن.

ويذكر نبيل الحسينى: "إن شكل الوحدة وإن انفصل عن الكل الذى تعيش فيه يحمل فى طياته صفات ذلك الكل، لا نقول كل الصفات، وإنما لابد أن يكون هناك بعض



شكل (٩٤)

جزء تفصيلي من تاج محل من الخارج - الهند - يمثل حائطاً على شكل عقد مغطى بتصميمات نباتية ومحاط بشرط كتابي كبير الحجم بالخط الثالث، تظل العين تنتقل في موسيقى بصرية من الكيانات الجزئية الصغيرة التي يتم بتكرارها الجمالي داخل إطار التكوين الكلي توليد أفكار وانطباعات جمالية تشبه العصف الذهني في حلقة متصلة من الانتقال من الجزء إلى الأجزاء المتشابهة معه إلى الكل الذي يجمع بين طياته هذه الأجزاء في نسق كلي موحد .

منها، وعندما نرى هذه الوحدة فإننا نضعها فى مخيلتنا فى الشكل العام أو الهيئة العامة للفن الذى تنتمى إليه" (١) .

١١- تمويل مظاهر الطبيعة إلى معادل فلسفى جمالى (التسميمات النباتية الإسلامية)

الطبيعة هى كل ما يحيط بالإنسان من خلق الله وليس للإنسان أى يد فى صنعها فكل عناصر الطبيعة من صنع الله، ومن البديهى طبعاً أن الإنسان لا يستطيع خلق شجرة من عدم أو بث الروح فى كائن مثلاً، وقد خلق الله الطبيعة من العدم بفعل "كن فيكون"، وقد أوجد الله فى الطبيعة نظاماً وقوانين إلهية، أحياناً ندركها ونستشعرها وأحياناً لا نستطيع إدراك أسبابها ومسبباتها [وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً] (٢) .

وللطبيعة فى الكون نظام ونسق إلهى محكم لا تحيد عنه عناصر الطبيعة أو تخلفه [لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار وكل فى فلك يسبحون] (٣) .

والإنسان يقف أمام بعض مظاهر الطبيعة أحياناً عاجزاً عن تفسيرها، ولكنه يحاول أن يستنبط ويستنتج ويحاول ربط الأسباب بالمسببات للوصول إلى نتائج، أو يحاول فرض فروض وتجربة حلول واستخلاص نتائج من خلال ملاحظته للنظم الكونية التى تنظم عناصر الطبيعة.

والفنان المسلم يعلم جيداً أن الله سخر عناصر الطبيعة للإنسان من أجل احتياجاته الضرورية ومن أجل احتياجاته الجمالية أيضاً. لقد تناول الفنان المسلم مظاهر الطبيعة ليس بهدف محاكاتها الحرفية ولكن بهدف إخضاعها لمنهجه الجمالى الخاص واستخلاص قوانينها الجمالية.

(١) نبيل الحسنى: منابع الرؤية فى الفن، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١، ص ص ١٦٧ - ١٦٨.

(٢) سورة الإسراء: الآية ٨٥.

(٣) سورة يس : الآية ٤٠ .

من خلال صياغة إبداعية جديدة تتوافق وفكره الدينى وما يريد أن يؤكد من خلال هذا الفكر، لقد استوحى عناصر الطبيعة بعد تحويلها إلى مفردات أولية أو عناصر يعيد صياغتها جمالياً ليحملها مفاهيماً وأفكاراً تبعد بها أميال عن أشكالها الحالية المباشرة الطبيعية.

مراحل تحويل مظاهر الطبيعة :

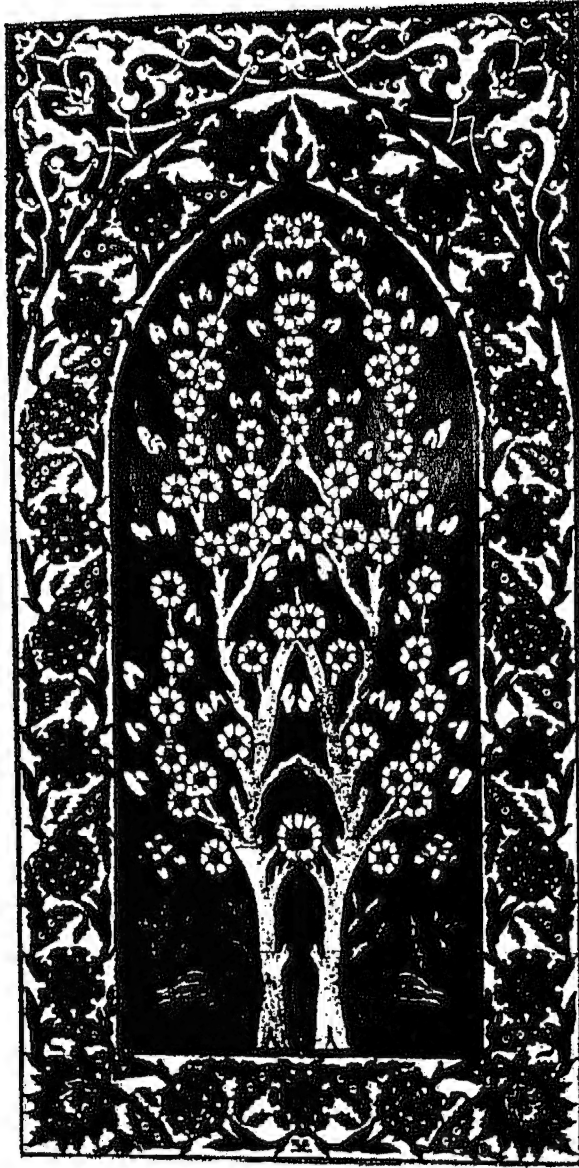
لقد استخدم الفنان المسلم مظاهر الطبيعة بعد تحويلها إلى مفردات أو وحدات تمثل عناصر العمل الفنى، وتحليلها إلى أشكال وأحجام أولية بسيطة تعتمد على منهج التلخيص والتبسيط والتجريد فى جميع المستويات وذلك من خلال ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى : ويظهر فيها تحويل مظاهر الطبيعة إلى تصميمات ملخصة ولكنها تحتفظ بالمظهر الطبيعى.

المرحلة الثانية : وفيها يتم تحويل العناصر الطبيعية إلى أشكال مبسطة هندسية تحمل روح الطبيعة ولكنها لا تحتفظ بمظهرها الطبيعى.

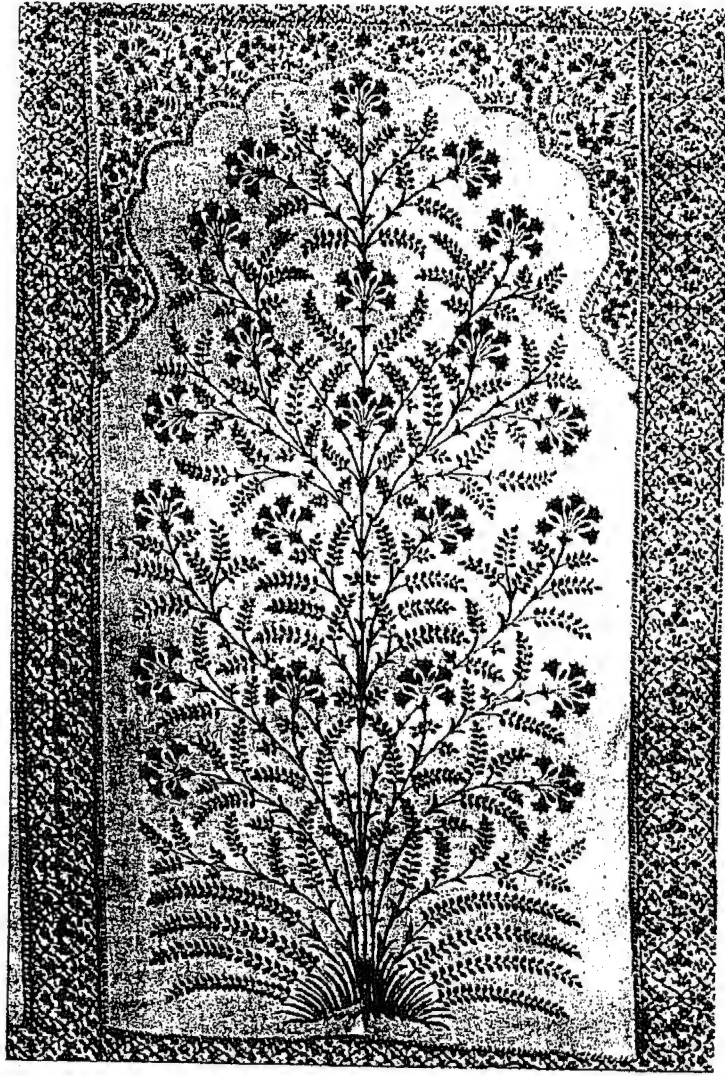
المرحلة الثالثة : وفيها يتم تحويل العناصر الطبيعية إلى أشكال هندسية مجردة تجريداً رياضياً حيث تتحول الطبيعة فيها إلى مسطحات أو دوائر ومثلثات ومربعات حادة تفقد كل صلة لها بأصلها الطبيعى وكان الفنان المسلم يقوم بعمل مزج بين الأشكال الهندسية الحادة واللين النباتية فى توافق عجيب .

لقد استخلص الفنان من مظاهر الطبيعة الأسلوب المنحنى اللين وأخذ بعيداً عن أصوله الطبيعية فى حرية إبداعية وجعله يتجول فى مساحات أعماله الفنية مازجاً إياها بأسلوب إبداعى آخر حاد هندسى، وقام بالتوفيق والتوليف والتعايش بين كلا النوعين فى مزج عبقرى متوافق توافقاً عجيباً ومؤكداً لسيادة كل أسلوب منهما على حدة وبنفس القدر، وربما أدخل معهما أيضاً الأسلوب الخطى الذى يتكون من الحروف الكتابية، وربما أدخل مع المزيج السابق بعض أساليب التصميمات الحيوانية المجردة مازجاً بين كل هذه الأساليب وعناصرها الطبيعية والهندسية على حد سواء، ومستخدماً إياها فى معالجات جمالية تخضع لتكوينات متكاملة ومتوافقة فى اتصال موضوعى بين مظاهر الطبيعة التى اختزلت وتلخصت وتجردت وتحولت إلى عناصر تصميم داخل إطار فنية وإن كانت فى



شكل (٩٥)

جزء تفصيلي من جدار - خزف على شكل محراب باللون الأزرق الجميل يحتوى على تكوين من شجرتين متماثلين، والمحراب محاط بتكوين من الأزهار - تحولت مظاهر الطبيعة إلى تصميمات مجردة ولكنها تحتفظ بالمظهر الطبيعي (زهرة الزنبق والورد والأقحوان)، لاحظ التصميمات أعلى المحراب تجردت تماماً وتحولت إلى علاقات جمالية من خلال خطوط منحنية لينة تبتعد تماماً عن المظهر الطبيعي.



شكل (٩٦)

جزء من سجادة صلاة على شكل محراب منسوجة ومطرزة بخيوط ملونة لنباتات في تكوين
متمثل - تركيا - متحف توب كابي استانبول - تحولت الزهور والفروع والأوراق إلى
عناصر تصميم لا تخفى صلتها بالطبيعة في إطار تحويلها إلى علاقات فنية تشكيلية .

بعض الأحيان لا تخفى حقيقتها الطبيعية أو صلتها القريبة أو البعيدة عن الطبيعة، ولكن فى إطار من نوع خاص، فى إطار تحويلها إلى معادلات جمالية فلسفية تبعد بها كثيراً عن أصلها الطبيعى، وخاصة بعد إيجاد العلاقات الفنية التشكيلية والصلات بين أجزائها مما يحدث وحدة متسقة فنياً ناشئة عن تكرارات إيقاعية لهذه الأجزاء بنسب جمالية محسوبة حساباً دقيقاً ومستمرة استمراراً لا نهائياً مطلقاً، حتى وإن منع استمرارها إطارها المادى سواء أكان هذا الإطار نهاية حائط أو نهاية سجادة أو نهاية غلاف كتاب..... فإنها لا تنتهى داخل النفس المتذوقة بل تستمر فى الزمان اللانهائى حتى وإن انتهت فى المكان النهائى، فمن خواصها الاستمرارية والديناميكية والذبذبة المكانية كمعادلات جمالية فلسفية تفضى إلى الفكر الجمالى الكامن فى بنيتها.

تقول سرية صدقى : " إن الزخارف الإسلامية نهاية يمكن أن تعتبر تطور لفكرة استخدام أشكال طبيعية بأسلوب خيالى ولين يتكون من نباتات ، أو عناصر نباتية محورة بشكل تجريدى، وفى الأرابيسك الإسلامى نجد خاصية إرجاع الهندسة والقوانين الكونية لهذه الفكرة ، فالزخارف تجسيد للنظم والقوانين والإيقاعات فى الطبيعة " (١) .

إن تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى يعتبر أحد أهم خواص وسمات الفن الإسلامى.

فمن المعروف أن عناصر التصميمات الإسلامية ووحداتها موجودة منذ القدم حتى أن غالبية الفنون فى الحضارات القديمة قد استخدمتها فى أغلب الأعمال الفنية، وفى الإسلام حدث تفاعل إبداعى أنتج تعبيراً جمالياً من خلال البعد الدينى الروحى فى الإسلام، والبعد الدنيوى له فأنتج نوعاً من التصميمات توحى بعناصر الطبيعة ولكنها ليست هى نفسها فى حقيقتها، وفرق كبير بين ما يوحى وما هو نفسه. ومن هذا المنطلق فإن المتذوق للتصميمات الإسلامية يشعر بروح جديدة تسرى بداخلها حتى وإن كانت عناصر مشتركة مع حضارات سابقة فهى فى ظل الإسلام تحمل مضامين وأفكار تختلف تماماً عن كل ما سبق، كما تحمل وهو الأهم سمة ذاتية متفردة.

(١) Saria Abdal Razzak Sidky: Analysis of the Dinamic Interplay Encountered In An Islamic Geometrical art unit, A System Pererspective, University of New York, 1979, P. 30

يقول م.س. ديمانند: " إن الأسلوب الإسلامى يبدو على كثير من البروز فى مجال الزخارف المثبتة على الألواح الخشبية والتي قوامها رسومات نباتية ملونة بالألوان الأبيض والأزرق والأحمر وتحدها خطوط باللون الأسود وهو أسلوب إسلامى خالص يقوم على تحويل الأشكال الطبيعية لهدف هو غاية ذهنية وروحية وحسية فى آن معاً^(١).

الخامات الطبيعية كوسيط بين الطبيعة والفن الإسلامى :

تعتبر الخامات الطبيعية مظهراً من مظاهر الطبيعة فالخشب مصدره الطبيعة والأشجار والطين الذى يتحول إلى أطباق خزفية غاية فى الروعة والجمال خاصة بعد إضافة الألوان والجليزات ذات البريق المعدنى ... مصدره الطبيعة فهو طين الأرض الموجود فى الطبيعة على شكل جبال أو عروق فى الجبال.

الأجر وهو الطوب المحروق، الجلد: من جلود الحيوانات ودبغها.

الزجاج من الرمال الطبيعية النقية.

وأعتقد أن ما ذكره المستشرقون من تغطية جميع الأسطح بالخامات وبالأعمال الفنية فى الفنون الإسلامية وفسروا ذلك بأنه هرب أو خوف من الفراغ هو تفسير ساذج وغير موضوعى.

فقد كان الفنان يحول المظهر الطبيعى للخشب مثلاً إلى معادل جمالى يرتفع بالقيمة الجمالية للمادة أو الخامات كما يعلى من شأن القيمة الجمالية للعمل الفنى فى حد ذاته وهو منفذ على باب خشبى مثلاً أو على مبخرة من النحاس.

إن المادة الخام عندما تتحول إلى عمل فنى من خلال تصميم تتحول من خلاله مادة العمل الفنى، ويتذبذب سطحها فى علاقة متبادلة بين العمل الفنى والخامة تشبه إلى حد كبير العلاقة بين الشكل والأرضية.

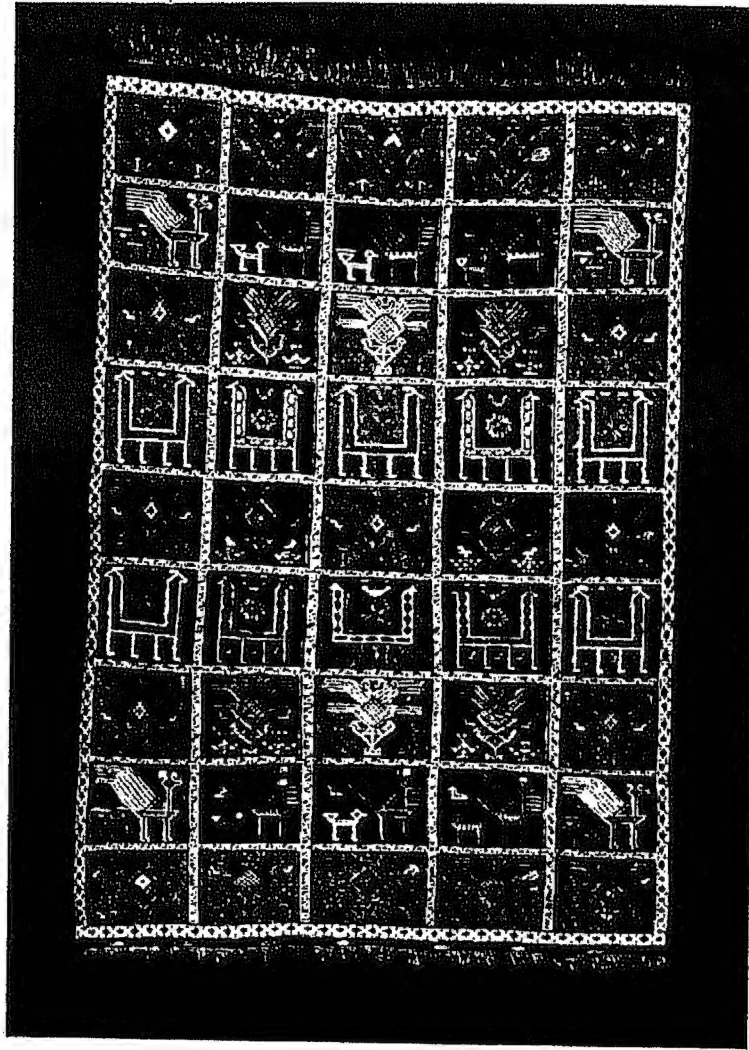
وتتجلى هذه الرؤية فى فتحات ونوافذ المساجد المفرغة مثلاً والمستخدمة كحلول معمارية ووظيفية لإدخال النور إلى المكان، كما تتجلى فى المشربيات، وإذا حاولنا تحليل هذه الفتحات جمالياً من خلال الخامات والتصميم الذى يغطيها بغض النظر عن وظيفتها نجد

(١) م. س. ديمانند : الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد عيسى، القاهرة ، دار المعارف، ١٩٨٢، ص ٣٣.



شكل (٩٧)

طبق من الفخار المرسوم ببطانات بنية على أرضية صفراء عثر عليه في حفائر سامراء موجود بمتحف الآثار الإسلامية في برلين - يمثل طائراً مجرداً تحيطه تصميمات نباتية وهندسية مبسطة توحى بعناصر الطبيعة ولكنها ليست طبيعية.



شكل (٩٨)

سجادة من النسيج مكونة من مساحات مربعة يحتوى كل مربع فيها على شكل طائر أو حيوان أو نبات مجرد تجريداً هندسياً مبسطاً يحمل سمات الطبيعة ويحتفظ في نفس الوقت ببعض السمات التي يمكن من خلالها إرجاع الشكل إلى أصله في الطبيعة.

أن الخامه إذا تركت هكذا بدون تصميم فستصبح طاقة صماء من الماده الخام وتصبح السيادة للماده الخام سواء أكانت هذه النافذه من خامه الجص أو هى نافذه من الحديد أو الحجر أو حتى من الخشب أو الزجاج .

ولكن هذه الخامه الحديدية عندما يعلوها التصميم ويفصلها بتصميماته الدقيقه الرقيقه المفرغه لإدخال النور فإن هذه التصميمات تخفف من حده سياده الخام كوسيط وبروزها على العين كما تخفف من حده مساحتها وحجمها.

ومن ناحيه أخرى فإن علاقه العين بالتصميم المنفذ على الخامه وانعكاسه على شبكيه العين من شأنه إحداث علاقه عضويه بين الشكل الفنى الجمالى والخامه المنفذ عليها سواء أكانت مفرغه أم مصممه وفقاً للتصميم ، وسواء أكان التصميم ملوناً، أو حفرًا بارزاً أو غائر، وسواء أكان الاستخدام شبكياً أو طاقة فى جدار أو علبه من النحاس أو طبقاً من الفخار المزخرف بالبريق المعدنى الذى ننسى مادته ونرى جماله فى مادته الأوليه المتمثله فى الطين المعجون بالماء وتصبح السيادة للبريق الذهبى اللامع الجاذب لعين المتذوق من خلال تصميمه.

والباحثه تعتقد أن مبدأ شغل الفراغ جمالياً أو شغل فراغ الخامه فناً هو مبدأ جمالى أصيل ينم عن روح إبداعيه خلاقه تلهث وراء الجمال وإبداعه وإيجاده وتضمينه كل الخامات حتى تلك التى لا تحمل فى حد ذاتها جمالاً كالطين والحديد والحجر ... والتى تتحول جمالياً إلى اللاماديه.

ومبدأ شغل الفراغ ألبس الفن لكل الخامات وأنطقها بالجمال من خلال جعل الماده تعكس الرقه والعذوبه من خلال صياغتها جمالياً حتى وإن كانت تعكس الثقل والصلابه أو القبح فى حقيقتها، وفى هذا قمة الإبداع والأصالة والفراة فى الفنون الإسلاميه التى استخدمت كل المواد الخام وحملتها بشحنات جماليه تفوق بكثير أشكالها الماديه الأوليه، وهى فى استخدامهما هذه المواد الخام الكثيره جداً والمتنوعه جداً حتى نستطيع القول باطمئنان أن الفنان المسلم استخدم فى إنجازاته الجماليه جميع الخامات بلا استثناء، وهو فى ذلك يتفوق على كل فنان فى كل الحضارات السابقه عليه واللاحقه له، خاصه فى استخدامه للتصميم بما يتضمنه من اللون والظل والضوء - والبارز والغائر - والشكل

والأرضية - والحيز والفراغ على أوسع نطاق إبداعى وعلى جميع الخامات بلا استثناء من خلال التصميمات المحزوزة والمحفورة والمكونة من الفروع النباتية والأشكال الهندسية والكتابات العربية من خلال تحويل سطح المادة الخام أو الخامة إلى صيغ جمالية مقسمة فى مساحات هذه المادة إلى تكوينات فنية أصيلة، ومقسمة إلى نظم جمالية إيقاعية لا تخفى فيها القدرة الابتكارية المتفردة والاجتهاد الإبداعى الشديد الذى لا يخلو من صبر ومعاناة وإتقان متواصل يشعر بهما أى متذوق حتى وإن لم يكن دارساً متخصصاً.

لقد نجح الفنان المسلم من خلال تحويل مظاهر الطبيعة المتمثلة فى الخامة إلى الابتعاد بالخامة عن شكلها الأصلى وتطويعها للدخول فى إطار المنتج الجمالى المتوحد الذى وحد كل منتجات الفنون الإسلامية والخامات التى استخدمت فى إنتاجها وذلك من خلال :

١ - تغيير الحجم.

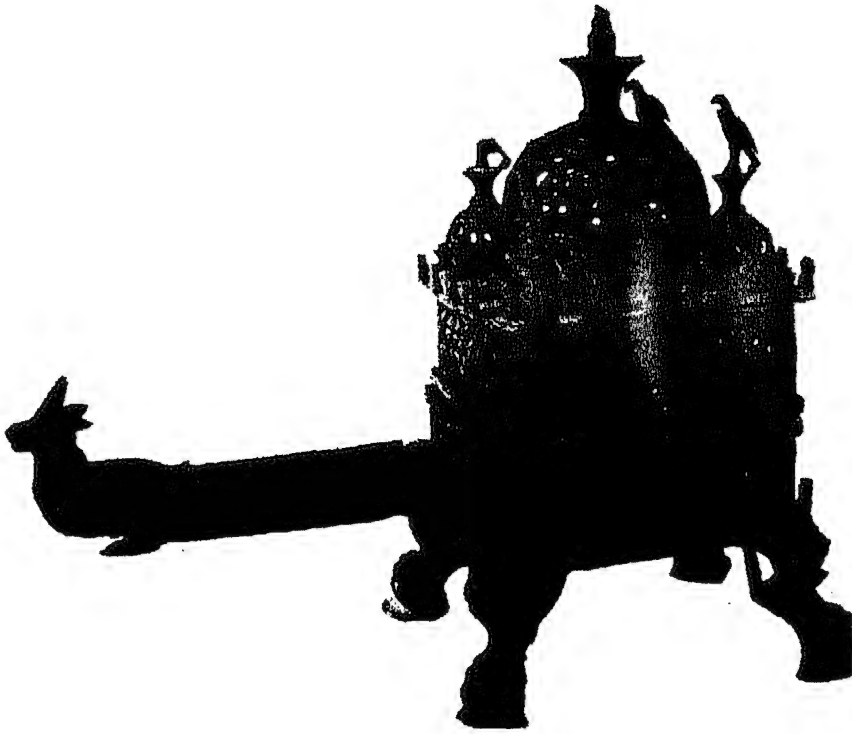
٢ - تغيير المساحة.

٣ - تغيير الشكل.

٤ - تغيير اللون.

ومن شأن هذا التحويل الشكلى لخواص المادة المظهرية أن تغير من الإحساس بقيمة الخامة وخواصها الطبيعية سواء أكانت صلابة المعدن أو صلادة الحجر أو طبيعة أو نوع الجلد لتستمد الخامة قيمتها من الأسلوب الفنى التعبيرى على سطحها، ومن شأن ذلك أيضاً تحويل الاهتمام من مظهر الخامة المادى الأصلى أو التقليل من سيادته من أجل إحلال جمالية روحية أخرى بعيدة عن الجمالية المادية لنوع الخامة من خلال إيجاد بناء جمالى يحمل دائماً قيم التجريد والاستمرارية واللانهائية المطلقة، وكان هذا البناء الجمالى هو بمثابة تأمل فى سطح الخامة للوصول إلى ما وراء الشكل المباشر للخامة نفسها.

فمن خلال الخشب والحديد والنحاس والبرونز والفضة والرخام والعاج والسيراميك والحجر والطين المحروق كل هذه الخامات الأولية عندما تتحول إلى علاقات جمالية مجردة عن المعنى المباشر البصرى للخامة. فالفنان المسلم لا يبحث عن القيم



شكل (٩٩)

مبخرة من الحديد المفرع على شكل بناء ذي قبة محاطة بأربعة قباب صغيرة ذات فوهة، وفي أحد الجوانب عمود طويل ينتهى بنصف غزالة. مقتنيات صالة فريير للفن - واشنطن - أمريكا، تحولت خامسة الحديد هنا إلى وسيط بين الفن والحاجة النفعية المتمثلة في تعطير المكان برائحة البخور الجميلة وبين الطبيعة المتمثلة في أشكال الطيور وشكل الغزال - كما تحول الحديد إلى تشكيلات مفرغة تمثل فتحات كحلول وظيفية لإخراج البخور وإحداث علاقة عضوية بين الشكل الجمالى والخامة المنفذ عليها.



شكل (١٠٠)

إناء من الخزف المرسوم بتصميمات نباتية وهندسية تحت الجليز. متحف الإنسان - باريس . يتحقق مبدأ شغل فراغ الخامة جمالياً عندما يتحول الطين كخامة قد لا تحمل في حد ذاتها جمالاً إلى إناء ينطق بالإبداع والدقة يجعل المتذوق ينسى مادته الأولية (الطين) وتصبح السيادة للشكل الحالى المصمم بتصميمات دقيقة ملونة وجميلة.

الجمالية فى مواد خاماته وطبيعتها وألوانها بل إلى القيم الجمالية التى تؤكد سعيها فى دأب إلى التعبير عن المنطق الجمالى لجميع أنواع الفنون، ألا وهو التعبير عن المطلق ، فكل المواد على اختلافها وتنوعها تتحول إلى خطوط ومساحات وتقاسيم وأشكال هندسية تتعدد فى لا نهائية تطغى على نوعية الخامة لتتقل المعنى والفكرة وتصبح بمثابة رمز للحقيقة الوحيدة المطلقة.

الرؤية الجمالية فى تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى :

إن الرغبة فى إبداع منهج جمالى يحقق ويؤكد الفكر الإسلامى ويتوافق مع معطياته كانت وراء استخدام جميع الخامات وفى نفس الوقت تحويل مظاهر جميع هذه الخامات وتغييرها من خلال الألوان والخطوط والمساحات والتصميمات والتكوينات العامة التى تصبح لها السيادة فوق سطح الخامة، وتصبح هذه السيادة من أهم الخصائص الجمالية التى تعبر عن معادلات جمالية فلسفية ومضامين فكرية هى من أهم خصوصيات الفن الإسلامى المعبرة عن الثقافة الإسلامية وعن أهم قيمة من قيم هذه الثقافة ألا وهو التوحيد والتعبير عن المطلق الذى ليس كمثله شىء.

والتصميمات تعمل على التقليل من كثافة الخامة وخفة حجمها فمن خلال تحويل مظهر المادة الخام الطبيعية إلى قيم ومبادئ فنية تؤكد الجانب الروحى التأملى وتجعل له السيادة والحضور على الشكل الأصلى الطبيعى للمادة ويصبح الموضوع الضمنى هو كيفية التعبير عن مضمون المطلق الذى ليس كمثله شىء ومن هنا تصبح مظاهر الخامة الجمالية ثانوية، وهذا ما يميز المنطق الجمالى للفن الإسلامى عن الفن الحديث أو المعاصر الذى بحث فى بعض فتراته عن جمال قطعة الرخام أو تجزيع قطعة الخشب أو ملمس النحاس كهدف جمالى دون أن يعبر ذلك عن شكل أو محتوى معين سوى القيم الفنية للخامة.

ومن هنا لا تصبح مادة الطبيعة هى الجوهر بل ما تعبر عنه بتحولها من مظهرها الطبيعى إلى ذبذبات بصرية دقيقة لا نهائية.

ومن هنا يصبح من مميزات الخامة أنها تسهم مع التصميم فى تأكيد المعنى وإبرازه فالخامه ليست هى الهدف الجمالى ولا حتى التصميم، بل تشترك الخامه كوسيط

مع التصميم لإبراز المعنى الكلى وتأكيده وربما كان هذا هو سبب وحدة الفنون الإسلامية التي حيرت الكثير من الباحثين .

وعلى ذلك تجلت فرادة الفنون الإسلامية فى استخدامها للخامات المتنوعة فالخامة المشغولة تصبح وسيلة للتأمل تذهب بالعين بعيداً عن خصائصها الطبيعية المادية، وتتجلى الفرادة أيضاً فى كيفية جعل مساحة مادة الحجر الصوان مثلاً دقيقة رقيقة متذبذبة تصدر إيقاعات كموسيقى بصرية لا نهائية تبعدنا تماماً عن خصائصها المادية من الجمود والقوة والصلابة والصرحية. وتصبح السيادة الجمالية لمصلحة التشكيل والتخطيط لإبراز المعنى المطلق.

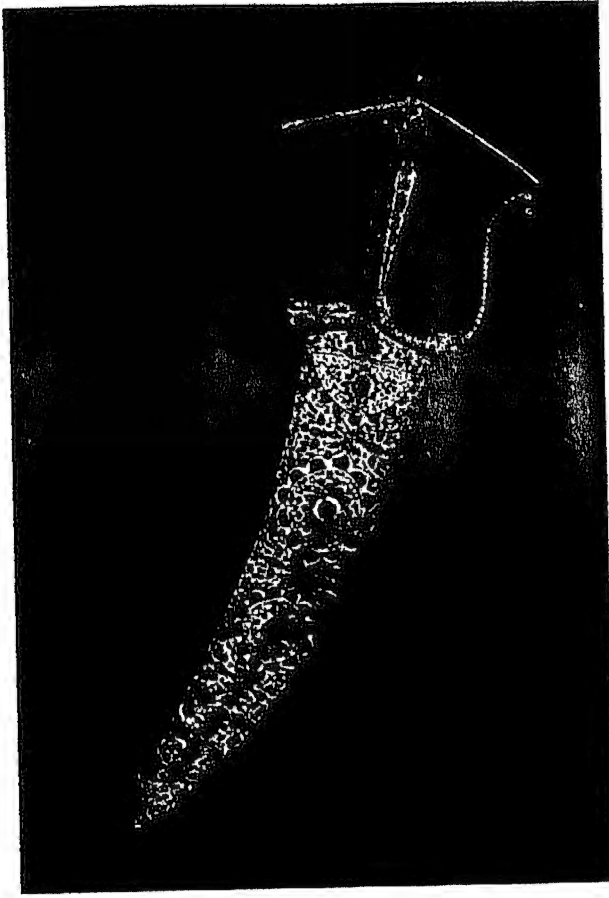
فانزواء المادة وفنائها فى مقابل المعنى المطلق الخالد الباقي يذكرنا بالمبدأ الإسلامى الأساسى أو المبدأ الكونى العام من فناء كل الموجودات فى الكون وبقاء الله الخالد الباقي : بسم الله الرحمن الرحيم: [كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام]^(١) [كل شيء هالك إلا وجهه له المكم وإليه ترجعون]^(٢).

ومن خلال ذلك تحولت الطبيعة المتمثلة فى مظهر الخامة إلى معادل جمالى فلسفى عبرت فيه الطبيعة المادية المحدودة الفانية عن معانى جمالية غير محدودة وغير مادية وباقية ودائمة تمثل ما وراء المادة.

وتتوحد وظيفة الفن وهدفه بهذا المعنى مع وظيفة وهدف الصلاة فكما ينحى الإنسان فى الصلاة كل المواد العارضة والزائلة عنه ليلقى الله لا يستغرقه أى شئ سوى ذكر الله ولقائه الروحى فتسمو نفسه، وتستقر روحه ويفرغ من الصلاة متجدد النفس والروح ويشعر بالجمال الإلهى المطلق يستغرق كل وجدانه فينتج ويبنى ويتعلم ويعلم وهو عامر الوجدان بالجمال الإلهى الذى يتجدد بداخله خمس مرات يومياً فى الصلاة ويتجدد بداخله ما شاء الله أن يذكره سواء بالتسبيح أو قراءة كلمات الله كل حسب اجتهاده.

(١) سورة الرحمن : الآية ٢٦، ٢٧

(٢) سورة القصص : الآية ٨٨ .



شكل (١٠١)

خنجر وغمده من الذهب المرصع عثر عليه بالهند - مقتنيات متحف الآثار الإسلامية بالكويت. لقد ألبس الفنان المسلم الفن والجمال لكل الخامات وحملها بشحنات جمالية تفوق بكثير أشكالها المادية الأولية باستخدام التفريغ والترصيع والأحجار الملونة والظل والضوء والبارز والغائر والشكل والأرضية من خلال أساليب المحزوز والمحفور حتى حول سطح المادة إلى دانتيل رقيق من الذهب فى نظم جمالية إيقاعية لا تخلو من الصبر والمعاناة والدقة المتناهية والإحسان الشديد والإتقان الذى لا يفتر.

فالصلاة تجربة ذاتية محضة ولا يشترط أن يشعر الإنسان بنفس ما يشعر به إنسان آخر عند مناجاة **الله** فى الصلاة أو من خلال ذكر القرآن، ذلك لأن المشاعر مختلفة ومتنوعة من حزن وسعادة ورجاء وأمل وتوبة ، وليس الهدف من الصلاة الحركات والإشارات... ولكن الهدف هو ما وراء ذلك من الصلة **بالله** الواحد المتعال وليس الهدف من جمال الفن هو جمال المظهر المادى بل ما وراء المادة وكأن الفن هنا هو عبادة **الله** جمالياً.

وعلى ذلك فالجمالية الإسلامية ليست متمثلة فى الطبيعة وموادها من خامات أو عناصر من إنسان وحيوان ونبات كما أنها ليست متمثلة فى المظاهر الشكلية لعناصر الكون من شمس وقمر ونجوم ومجرات وليل ونهار ورعد وبرق وأمطار وبحار وأنهار وجبال، ولكن فيما تدعونا إليه هذه المظاهر المعجزة للإنسان فى التفكير فيمن خلق كل هذا وعبادته وتمجيده وتعظيمه وهذا هو هدف الخلق. يقول **الله** تعالى : [وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون] وتحضرنى كلمة الأستاذ الفنان حامد سعيد فى حفل تكريمه أنه تلميذ حتى الآن لكلمة أستاذه فى حصة الدين أن **الله** موجود فى كل الوجود وطلب من كل تلميذ أن يردد هذه الجملة .

وهنا تلتقى الأهداف والغايات، هدف الفن كتذكير بالجمال الإلهى مع هدف الصلاة كصلة وثيقة **بالله**، مع هدف التأمل فى مظاهر الطبيعة كعبادة لمن خلق هذه الطبيعة.

ويصبح المعنى الجمالى للفن هو معنى أشمل وأعم وأكثر اتساعاً وعمقاً من المعنى المباشر الضيق المحدود لشكل الطبيعة السطحى الفانى وتصبح وظيفة الفن هو شغل هذا السطح الفانى الزائل ليقود إلى الإحساس بالواقع الباقى اللامتناهى الخالد.

كما يصبح هدف الفن أيضاً البهجة الروحية الداخلية اللا محدودة التى تشبه ما نستشعره فى الصلاة فى مقابل البهجة السطحية المادية الزائلة المحدودة بزمان ومكان.

وعلى ذلك يتأكد أن المنهج الجمالى الإسلامى هو منهج خاص ومتميز جداً ووثيق الصلة بالعقيدة الإسلامية ويحمل المنهج فى ذاته نظريته الجمالية وعناصرها وأسسها وأهدافها، وهو فى هذا يختلف تماماً عن المنهج الجمالى الغربى أو الأوروبى

الذى يؤكد على المظهر الخارجى السطحى من خلال دقة المحاكاة أو اتخاذ المثل العليا والمبادئ الأساسية من عناصر الطبيعة.

لذلك فيجب التنقيب والتفتيش عما تبوح به مظاهر الفن الإسلامى بالإضافة إلى الخصائص الشكلية لها عن الخصائص الفكرية والروحية التى شكلت ماهية الفن الإسلامى والسارية فى العناصر الشكلية الجمالية له حتى الآن.

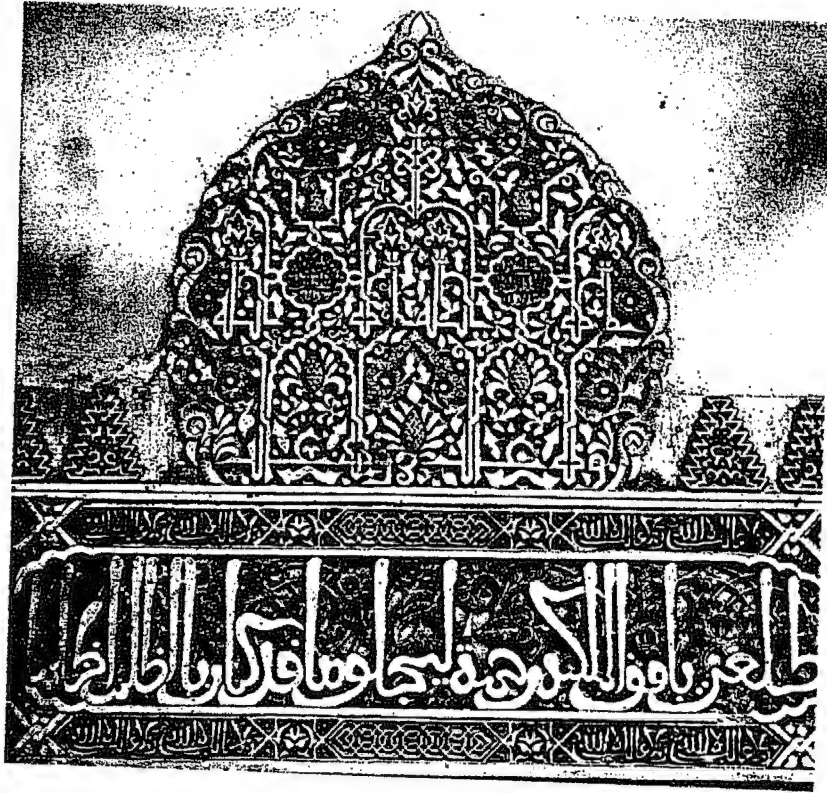
١٢ - الالانهاية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفى :

يقول نبيل الحسنى : " فى عناصر التكوين استمرار غير محدود حيث يمكن امتداد عناصر التكوين خارج المساحة المتاحة للتعبير فيها ويكون هذا الامتداد فى أى اتجاه رأسياً أو أفقياً وفى الامتداد غير المحدود يدرك المشاهد للعمل أن عناصره لا تقف عند حدود الإطار الخارجى للعمل بل أنه من الممكن لها أن تتخطى ذلك الإطار لتطل منه وتمتد وتنتشر خارجه عنه، إنه استمرار غير محدود وله القابلية للامتداد خارج إطار العمل الفنى " (١) .

إن تنظيم النسق الجمالى اللانهاى فى الفنون الإسلامية جميعاً بنى أساساً على تكرار الوحدات المتجزئة والمرتبطة معاً والتى تتكون بالإضافة إلى بعضها البعض فى نظام كلى مترابط ترابطاً محكماً، ورغم تكوين هذا النسق الجمالى من عناصر ووحدات متناهية فى الصغر كنقطة مثلاً أو دائرة صغيرة جداً قد لا ترى بالعين المجردة ، وعناصر ووحدات كبيرة جداً قد يصل حجمها إلى كل مساحة العمل الفنى سواء أكان جداراً أو طبقاً خزفياً أو سجادة أو قبة، وبالرغم من هذا التباين الكبير فى حجم الوحدات والعناصر المكونة للعمل الفنى، إلا أن كل عنصر صغيراً كان أو كبيراً يحتفظ فى حد ذاته بوحدة عضوية شديدة العضوية والترابط فى حد ذاته وفى حد حجمه داخل النسق الجمالى الكلى.

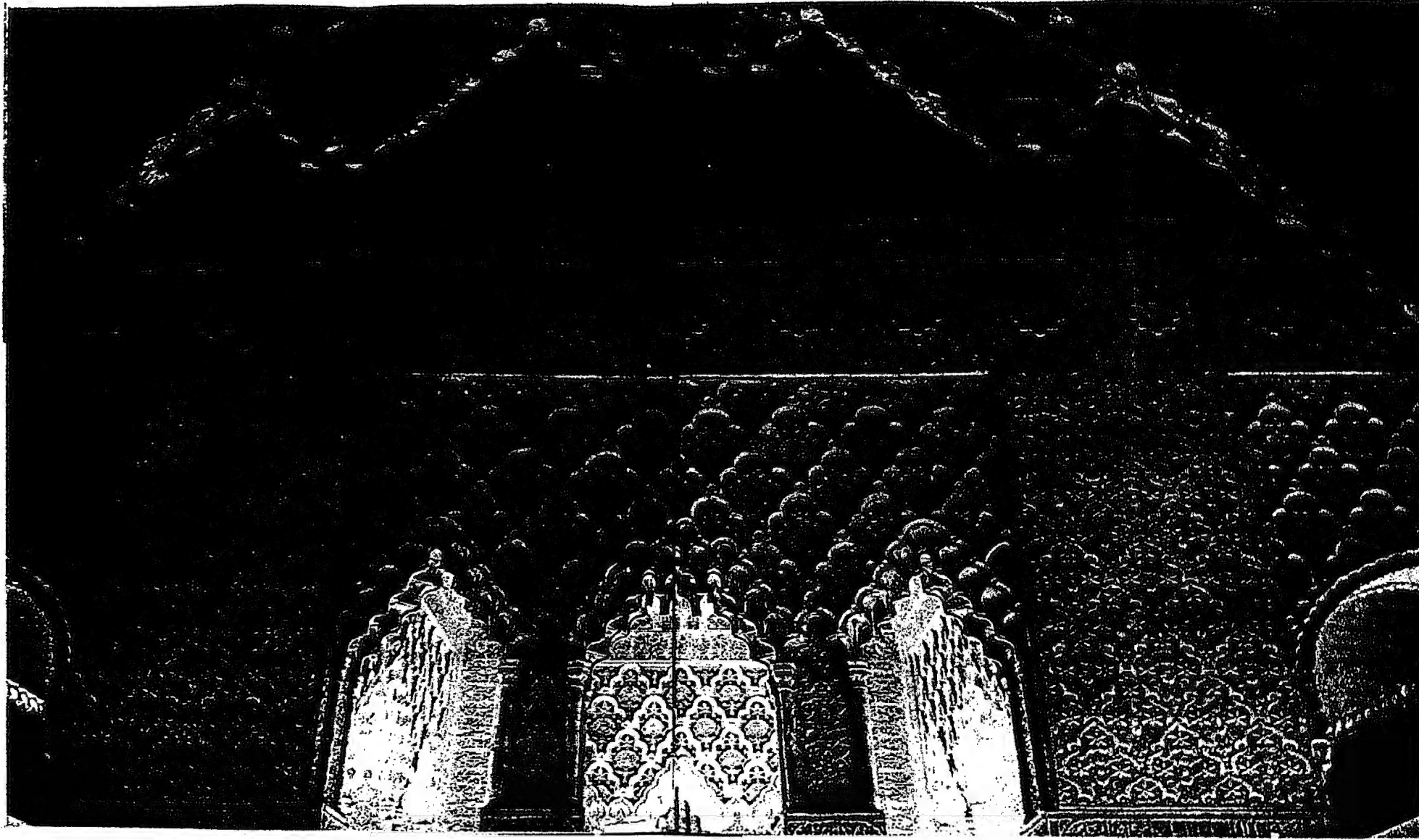
ومن أهم خصائص اللانهاية كسمة جمالية عدم جذب الانتباه أو الذهن إلى جزء أو عنصر أو وحدة دون الأخرى من مكونات النسق الجمالى الكلى بل إن كل العناصر

(١) نبيل الحسنى : قياس العمل الفنى ، ط ١، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٦، ص ١٠٢.



شكل (١٠٢)

لقد تحولت الوريقات النباتية المحفورة والمحزوزة إلى خلفية من المورقات الملتفة تبرز وتؤكد كلمات (الله) و (لا غالب إلا الله) التي تحولت إلى وحدة تصميم ساهمت مع مظهر النبات في انزواء المادة الخام وفنائها لتعبر عن معاني مطلقة غير محدودة خالدة.



شكل (١٠٣)

حائط من قصر الحمراء. يوحى باللانهاية كقيمة جمالية ، من أهم خصائص اللانهاية عدم جذب الانتباه وعدم تركيز الذهن على جزء دون الآخر بل تؤكد عدة مستويات فنية تجذب نظر المتذوق ، ومن شأن تعدد مستويات بؤر التركيز عدم جذب النظر إلى جزء وإهمال آخر ولكن الإحساس بالاستمرار اللانهاية واسترسال البصر وتجوله في أنحاء النسق الفني الكلي.

والوحدات تتميز بالتساوى والتعادل الكلى ، وهكذا يتم النظر فى عملية تأمل لا نهائية من خلال استيعاب العين لكل المتشابهات وكل المتغيرات، وتحويلها من متشابه إلى آخر ومن متغير إلى آخر داخل الإطار الكلى المستمر استمراراً لا نهائياً.

ومن شأن تعدد مستويات بؤرة التركيز عدم تركيز الذهن على جزء دون الآخر، ومن شأنه أيضاً الإحساس بالاستمرار اللانهائى كنظام مؤكد للتركيز.

واللانهائية كسمة جمالية يتم الإحساس بها وإدراكها من خلال مستويات متعددة من الترابط والوحدة العضوية فهناك مستوى من التماثل اللانهائى فى تنظيم الوحدات المتشابهة فى الحجم أو اللون ومستوى آخر من التعاكس اللانهائى من خلال تنظيم الوحدات فى إطار وتكوينات متعاكسة أى متتابعة من أعلى إلى أسفل ومستوى آخر من التداخل اللانهائى بين أجزاء النسق الكلى وكأنه قطعة نسيج تداخلت أجزاء التصميم بها تداخلاً معقداً تعقيداً شديداً حتى ليصعب فصل أى جزء عن الآخر ولو من خلال الرؤية؛ وبمعنى آخر فإن أى وحدة تصميم يمكن الإحساس بها كجزء من النسق الكلى كما يمكن الإحساس بها كجزء مكمل للوحدة التى تجاورها، والكل يمكن الإحساس به داخل الإطار العام كنسيج متكامل فلا توجد سيادة لمستوى دون الآخر فالمستويات تدرك فى وقت واحد وبنفس الأهمية سواء أكان وحدة تصميم صغيرة فى مسجد أو وحدة معمارية تمثل العقود والأعمدة داخل أروقة المسجد مثلاً، وكل وحدة تؤدي وظيفة مزدوجة داخل النسق العام :

أولاً: الإخبار عن وظيفتها فى تأكيد ما يجاورها من وحدات مشابهة لها ومتداخلة معها على شبكية العين.

ثانياً: الإخبار من خلال تداخلها مع الشكل المصمم عن النسق الجمالى العام، ومعنى ذلك أن الوحدة الواحدة يمكن أن تؤدي عدة أدوار أو وظائف جمالية داخل النسق اللانهائى فهى يمكن أن يكون لها وظيفة فى حد ذاتها كما يمكن أن تكون لها وظيفة أخرى فى جزء مجاور من التصميم الكلى.

ومن هنا تصبح السيادة لكل جزء من الأجزاء المكونة للتصميم بنفس الأهمية ونفس جذب الانتباه مما يؤكد الإحساس باللانهائية كسمة جمالية.

وهذا الإحساس الجمالى باللانهائية ينعكس بشكل مباشر فى أغلب الفنون الإسلامية فنجد فى التصميمات الهندسية والتصميمات النباتية كما يوجد على الحوائط المعمارية وعلى القطع الفنية الصغيرة كالأطباق الخزفية.

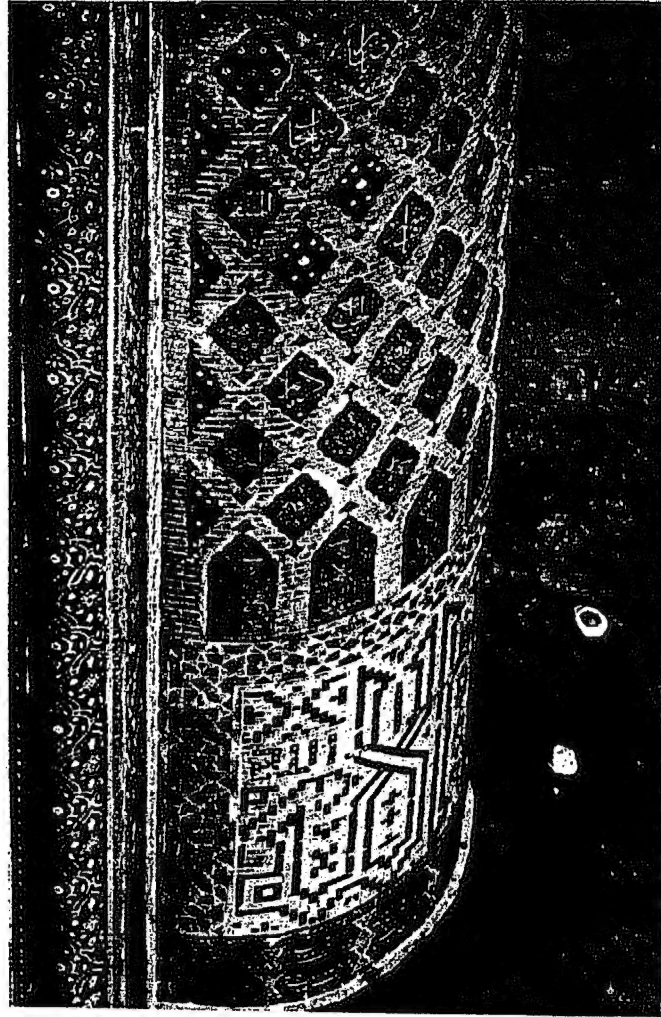
" والتصميمات الإسلامية مرنة فى طبيعتها ومستقلة بشكلها ومادتها، ومقياسها ولكنها فى نفس الوقت مطلقة غير مرتبطة بالحيز حيث تعبر عن احتمالات غير محدودة من الاتساع، فهى باستمرار تعكس التضاعف فى الأشكال كى تعطى راحة للعين والعقل من خلال استمرارها وتواصلها وهى بذلك تبتكر وتحقق فناً يمتاز بالحركة، كما أن كل جزء أو وحدة فى التصميم له القدرة على الامتداد اللانهائى ذلك لأن بنية التصميم يمكنها أن تواصل تزايدها وتضاعفها على الدوام كرمز للخلود ^(١) .

عبر الفنان المسلم عن اللانهائية من خلال تحويل مظاهر الطبيعة إلى وحدات تصميم غاية فى البساطة بمفردها أو بمعزل عن السياق الجمالى العام لها فى تكوينها المتكامل تماماً مثل رقم واحد فى الأعداد إذا قرئ بمفرده ، وغاية التعقيد فى نفس الوقت من خلال تكرارها وتجاورها وانعكاسها فى جميع الاتجاهات وتشكيلاتها المتضاعفة وكأنها متوالية عددية رياضية ممتدة إلى ما لا نهاية، فمن المعروف أن مضاعفات الأعداد لا نهاية لها، ولا أدرى لماذا تلح على - عند تأمل أى نموذج للتصميمات الإسلامية - فكرة المتوالية الرياضية وأشعر أن هذه النزعات والتكرارات والتكوينات الجمالية ترسب فى داخلى شعوراً بالارتباط بالأعداد وما هى إلا أعداد لا متناهية ومتواليات عددية متناظرة ومتشابهة ومتتابة ، هذه المتواليات العددية أو المتواليات البنائية قابلة للامتداد الأفقى والرأسى لو أتيحت الفرصة للامتداد فتولد عند المتذوق طاقة كامنة فى تتبعها والسير معها إلى ما لا نهاية.

تماماً مثلما يعد الطفل الصغير من رقم ١ إلى رقم ١٠٠ منتشياً بقدرته على تتبع الأرقام وعدها إلى ما لا نهاية، وهو فى نشوة انتقاله من البسيط إلى المعقد.

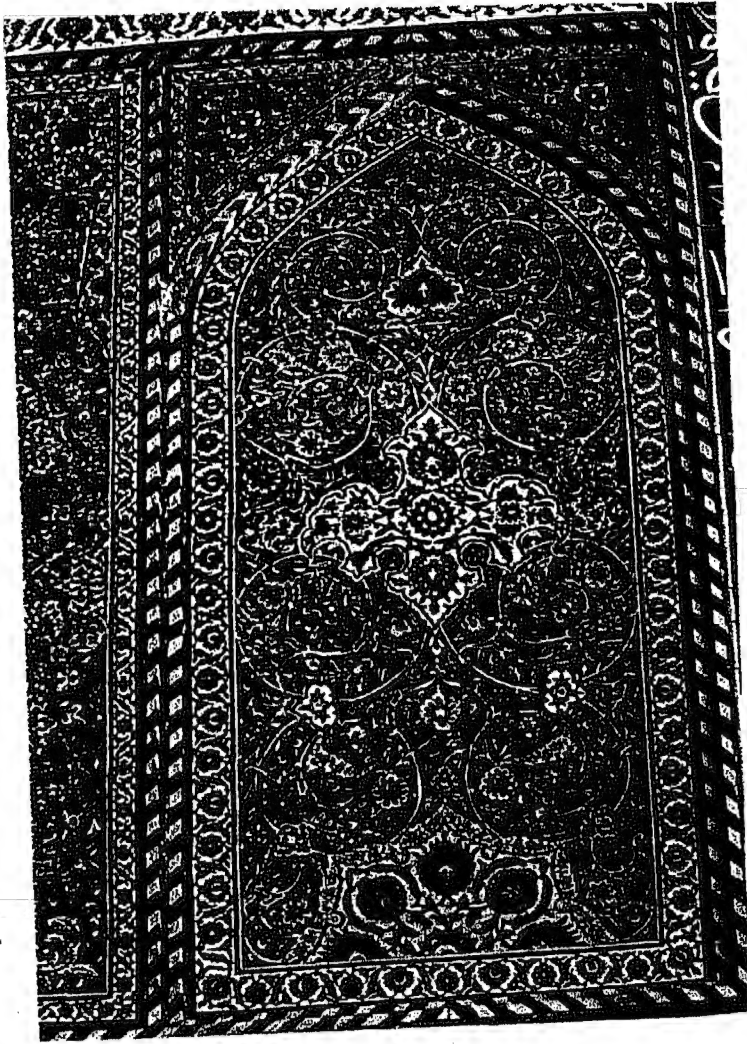
وهذا بالضبط ما ينطبق على المتذوق عند تتبع وحدة تصميم على جدار مثلاً فيتنقل من خلال شكلها البسيط وهى بمفردها إلى مرحلة أكثر تعقيداً لتتبعها وهى تتكرر

(1) Dalu Jones: Architecture of the Islamic World, P. 161.



شكل (١٠٤)

جانب من الجامع الأزرق في تبريز إيران تظهر أسماء الله الحسني كوحدة تصميم تغطي العمود بأكمله . يقول نبيل الحسيني : " في عناصر التكوين استمرار غير محدود حيث يمكن امتداد عناصر التكوين خارج المساحة المتاحة للتعبير ويكون هذا الامتداد في أى اتجاه رأسياً أو أفقياً ويدرك المشاهد أن العناصر من الممكن أن تتخطى الإطار وتطل منه وتمتد وتنتشر خارجة عنه ."



شكل (١٠٥)

حائط من التصميمات النباتية في مسجد بایران.

يقول نبیل الحسینی : " فی عناصر التكوين استمرار غير محدود حيث يمكن امتداد عناصر التكوين خارج المساحة المتاحة للتعبير ويكون هذا الامتداد في أى اتجاه رأسيّاً أو أفقيّاً ويدرك المشاهد أن العناصر من الممكن أن تتخطى الإطار وتطل منه وتمتد وتنتشر خارجة عنه ."

مع مثيلاتها من خلال تكوينات غنائية إيقاعية متنوعة فى الأبعاد ومتنوعة فى التنظيم التكويني لها وكأنها توحى بمضامين بعيدة جداً عن شكلها الحالى المباشر ولكنها فى نظامها الغنائى الإيقاعى توحى بالتأمل بما يرسبه شكلها داخل الكل أو داخل التكوين العام وكأن ذلك يحدث من خلال ثلاث مستويات للمتذوق:

المستوى الأول: إدراك شكل الوحدة بمفردها وتداعياتها الطبيعية أى ارتباطها بالطبيعة.

المستوى الثانى: إدراك شكل الوحدة مع نظيرتها فى كل متكامل يمثل تكوين جمالى.

المستوى الثالث: إدراك شكل هذا التكوين (الكل) وارتباط الجزء فيه بالكل من خلال التداخل المعقد اللانهائى، وما يرسبه ذلك من إحساس بالنظام الكامن فيه وما يوحيه هذا من مضامين إيحائية وروحية عميقة.

ويزكى الإحساس باللانهائية ذلك الانتشار اللانهائى الشاسع لعناصر التصميم فى كل مكان، وعلى كل سطح على الحوائط والجدران والأرضيات والأسقف... فى عملية جوار وتآلف ينساب متحركاً فى كل الاتجاهات وكأن الإحساس باللانهائية فيها يرفض التحديد أو التأطر داخل حدود أو أبعاد محددة أو منتهية، حتى عند انتهاء التصميم داخل الحيز فإن هذا الانتهاء يوحي بالامتداد سواء أفقياً أو رأسياً.

وكان محتوى التعبير يرفض الحدود والأطر المكانية ليمتد زمانياً داخل إطار التعبير اللامحدود واللانهائى.

يذكر غازى مكداشى: " عندما نتوسط صحن المسجد نجد أن عناصر الأروقة من أعمدة وقناطر وفراغات تلفنا من كل جانب فنشعر وكأن العناصر المحيطة بنا، وأينما اتجهنا فى لحظة ما تتواجد فى نفس الوقت فى كل مكان مما يخيّل إلينا أيضاً وكأنها تتحرك فى كل اتجاه أنها تبتعد أو تقترب أو تذهب يميناً أو شمالاً، إن هذا الجو المتحرك ينتقل أثره إلينا بالذات ونحن مازلنا فى الواقع وقوفاً. وهذا الشعور بحركة أنفسنا مرده

انعدام وجود المرتكز المكانى الثابت من حولنا والذى نستطيع من خلاله تحديد مكاننا، هذه الأجواء فى العمارة يمكن أن نشبهها بطفونا على سطح ماء البحر الواسع^(١).

واللانهائية كسمة جمالية تكتسب خواصها من خلال الاستمرارية الممتدة المكونة من أكثر من عنصر داخل مجموعات تمثل مصفوفات خطية أو معمارية أو هندسية أو نباتية.... تتضاعف فى امتداد عناصر التكوين لتكون ملحمة لا نهائية، وكأنها تؤكد هذه اللانهائية من خلال استمراريته وامتدادها داخل الكيان الكلى للعمل الفنى فتعكس ترابطاً وتأكيداً وكأن الوحدة الواحدة تؤكد بعضها البعض بمعنى آخر كأن العنصر الواحد يؤكد مجموع العناصر المتشابهة معه فى بلاغة تعبيرية لا محدودة.

مثال على ذلك عند رؤية أحد المصلين فى المسجد يصلى منفرداً وعند مقارنة هذه الرؤية لنفس الإنسان يصلى مع جموع المصلين فى صفوف صلاة الجمعة مثلاً فإن الإحساس بهذا الإنسان كعنصر داخل إطار عناصر أكثر متشابهة معه فى النوع تؤكد هويته، وتحدث ترابطاً بينه وبين العناصر الأخرى ويمثل مع مجموع العناصر كياناً كلياً لا محدوداً وممتداً ولا نهائياً.

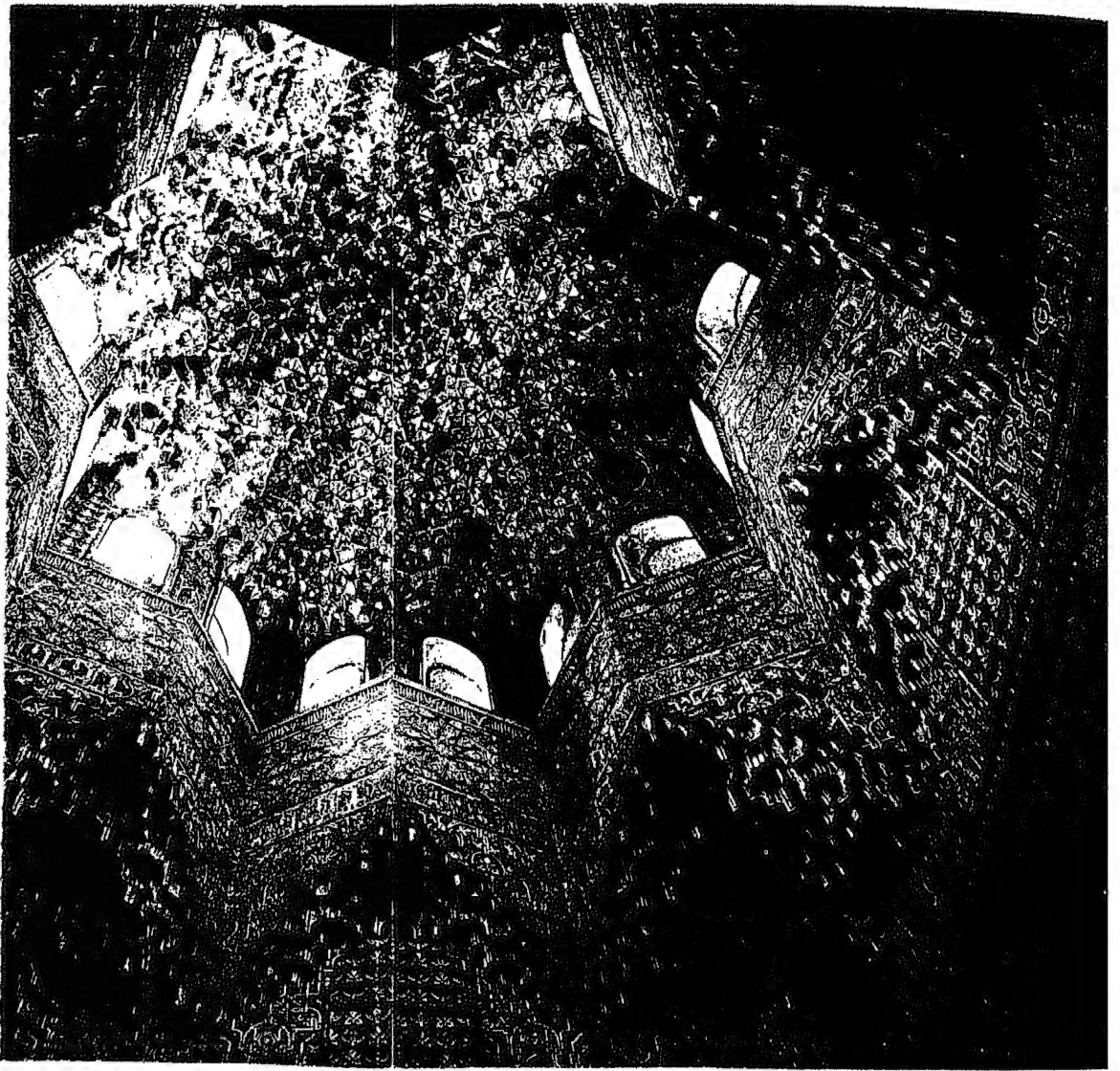
وكان الإيحاء بالبعد الزمنى اللانهائى يتحقق من تنظيم العناصر الفنية داخل أبعاد ممتدة ومتكررة تؤكد الوحدة منها الأخرى فى البعد المكانى سواء أكان هذا البعد المكانى ذا ثلاثة أبعاد كالعمارة أو ذا بعدين كالتصميمات المسطحة، والصفحات المخطوطة، وتؤكد هذه الرؤية عندما تصبح العناصر الفنية كثيرة جداً ومتجاورة ومتشابهة تحصر بينها أيضاً فراغات كثيرة جداً ومتجاورة بالتالى ومتشابهة.

وكان فى امتداد الشكل والفراغ معاً تأكيداً لبعضهما البعض كما يؤكد خاصية اللانهائية كسمة جمالية فى المكان (الشكل) والزمان (الفراغ).

وكان احتواء مساحات الفراغ لمساحات الشكل يعطى للمادة (الشكل) تارة خواص الفراغ وتارة أخرى يعطى للفراغ خواص المادة فى تذبذب لا نهائى يمتد ويستمر بامتدادهما واستمرارهما.

فيمتزج اتجاه الزمان مع اتجاه المكان ضمن أبعاد فضائية لا نهائية توحى بها حركة التعبير الكلى فى مرونة وسلسة وانسيابية متدفقة فى هدوء.

(١) غازى مكاشى: الوحدة فى الفنون الإسلامية، مرجع سابق، ص ٢٨٧.



قبة من المقرنصات فى قاعة بن سراج بقصر الحمراء تبدأ من قمة القبة وتتسدل فى تكرار لا نهائى على الجوانب حيث يتم إدراك اللانهائية من خلال مستويات متعددة من الترابط والوحدة العضوية، فهناك مستوى من التماثل اللانهائى فى تنظيم الوحدات المتشابهة فى الحجم أو اللون، ومستوى آخر من التعاكس اللانهائى من خلال تنظيم الوحدات فى أطر وتكوينات متعاكسة ومتتابعة من أعلى لأسفل، ومستوى آخر من التداخل اللانهائى بين أجزاء النسق الكلى وكأنه قطعة من النسيج يصعب فصل أى جزء منها عن الآخر .

الفصل الرابع

الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم الجمال

في الإسلام

(فلسفة الجمال في الفكر الإسلامي)

" إن الكشف القرآني قدم وجهة نظر جديدة جذرياً في علاقات الواقعي وغير الواقعي، والواحد والمتعدد، والله والكون وأن ابن عربي ذكّر بالفكرة الرئيسية في الوحي الإسلامي عبر ثلاثة من الخلفاء الراشدين أصحاب رسول الله المقربين : يقول أبو بكر : " أنا لم أر شيئاً قط إلا ورأيت الله قبله "، ويقول عمر : " أنا لم أر شيئاً قط إلا ورأيت الله معه "، ويقول عثمان : " أنا لم أر شيئاً قط إلا ورأيت الله بعده "، ومن هذه التجارب الثلاث نستنتج أنه لا يمكن رؤية أي شيء على حقيقته إلا في الله ، وأن الله يرى في كل شيء " .

روحيه جارودي

وعود الإسلام ، ص ١٥٤

محتويات الفصل الرابع :

١ - مفاهيم الجمال في القرآن الكريم.

٢ - فلسفة الجمال في الفكر الإسلامي عند ابن سينا، الفارابي، الغزالي، أبي حيان التوحيدي، ابن عربي، ابن قيم الجوزية، ابن حجلة المغربي.

٣ - مفاهيم الجمال في الفكر الغربي عبر العصور عند أفلاطون، أرسطو، ليبنتز، بومبارتن، ولیم هوجارت، آدموند بيرك، الكسندر بومبارتن، موسيه مندلسون، كانطه هيجل، شوبنهاور، جون راسكين، هنري برجسون، بندتو، كرونشه، جورج سانتيانا.

٤ - أصول الجمال في الفكر العربي المعاصر عند عبد الفتاح رواس قلعة جي، علي شلاق، أحمد شوقي، عباس العقاد، زكي نجيب محمود، زكريا إبراهيم، سمير الصايغ.

الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم الجمال فى الفكر الإسلامى

أولاً: مفاهيم الجمال فى القرآن

مقدمة :

إن كل من يقرأ القرآن الكريم سواء من المسلمين أو غيرهم يدرك جيداً من خلال الأسلوب الجمالى السلس الجدل المتناسق المتوازن المتناسب أن الجمال سمة جوهرية فى القرآن كما أنه سمة جوهرية فى مظاهر الكون التى خلقها **الله** وأحسن صنعها وأتقنه [صنع الله الذى أتقن كل شيء] ^(١).

وتقول بثينة يوسف: " إن للقرآن وآياته صدى على الفنون الإسلامية والتصميمات الزخرفية كما تؤكد فلسفة الفكر الإسلامى وأثرها الكبير الملحوظ على القيم الجمالية فى الفنون الإسلامية " ^(٢).

وعبر القرآن عن الجمال فى الكون وحثنا **الله** على معرفته ومعرفته مظاهره ووضع لنا المنهج الذى نسير وفقاً له وهو أولاً: النظر ثم ثانياً: التأمل أى إمعان النظر وتعميقه والتدقيق من خلال رؤية متعمقة، ثم ثالثاً: التدبر وإعمال الفكر ثم العمل.

والإسلام يؤكد الإحساس بالجمال ويوجه الأنظار إليه وتذوقه فى الكون وما يحويه من مخلوقات وعجائب صنع **الله** الذى أتقن كل شيء من خلال دستور الإسلام (القرآن) الذى يحيط بكل عناصر الجمال والزينة والزخرف والحسن فى الكون والإنسان والحيوان والبحار والأنهار والنبات من خلال آياته الجمالية وآفاق الإبداع فى معانيه الجليلة وتعبيراته السلسلة العذبة اليسيرة الفهم والإدراك والإحساس، وصوره البلاغية التى كونت ضمائر ومشاعر ووجدان الفنان المسلم كما كونت يقينه وعقائده وقيمه الفكرية لصالح الدنيا والآخرة، مما يرسخ داخل وجدان المسلم ووعيه الاستقرار

(١) سورة النمل : الآية ٨٨.

(٢) بثينة يوسف عبد الجواد: رؤية فنية جديدة لصور جدارية مستوحاة من الفكر الإسلامى، رسالة

دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ١٩٨٧ .

اليقينى وما ينتج عنه من استقرار نفسى وروحى، وانسجام وتوافق وجدانى مع النفس والكون والمجتمع.

فآيات القرآن توجد الجمال فى نفس الإنسان وتوجه إدراكه إلى الجمال فيما حوله من مخلوقات **الله** التى أوجد بها الجمال والحسن والبهاء ولفت أنظارنا إليها من خلال الألفاظ القرآنية المعجزة، والصور البلاغية والتعبيرات الجمالية الإلهية التى توجه البصر والبصيرة على السواء إلى التفكير والتدبر والتأمل فى ملكوت **الله** لإدراك غاية الخلق وهدف الحياة والكون [وما خلقت الإنس والجن إلا ليعبدون]^(١)، من خلال تذوق الجمال والحسن والبهاء فى الكون والإنسان والمخلوقات والنباتات والجمادات على حد سواء [وما خلقنا السماء والأرض وما بينهما إلا لعبين لو أردنا أن نتخذ لهما آتخذناه من لدنا إن كنا فاعلين]^(٢).

فقد خلق **الله** البشر فى الكون لهدف جليل سامٍ إذا تم على أكمل وأجمل وجه يوعد الإنسان بالسعادة فى الدارين فى الدنيا ببلوغ جمال وهدوء واستقرار النفس ورضاها ويقينها **بالله** وفى الآخرة ببلوغ جمال الجنة وأشجارها وأنهارها وعجائبها... مما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر.

وهذا الهدف السامى البالغ الجلال الذى خلقنا **الله** سبحانه جل وعلا من أجله هو عبادته فهذا هو هدف الخلق وغايته، والقرآن يؤكد لنا أن العبادة تتم من خلال العمل والعلم والتأمل والتفكير والتدبر فى الإسلام كل شىء تخلص النية **لله** فيه فهو عبادة **لله** حتى إلقاء السلام على الناس حتى تبسمك فى وجه أخيك حتى إطعام أهل بيتك...

وكما أن كل جمال أو حسن أو منظر بهيج يستتطق كلمة (**الله**) حتى الكافر والمشرِك والمُلحد عندما يقع بصره على الجمال فى أى نوع من أنواعه أو صورهِ يذكر كلمة (**الله**) وصدق رسول **الله** صلى **الله** عليه وسلم عندما قال: (إن **الله** جميل يحب الجمال).

(١) سورة الذاريات : الآية ٥٦.

(٢) سورة الأنبياء : الآيتان ١٦، ١٧.

وتحضرني الآية الكريمة التي أوجز وأجمل الله بها هدف الجمال في الأرض
والذى أوجده الله لزينة الأرض وحسنها وبهائها [**إنا جعلنا ما على الأرض زينة لها
لنبلوهم أيهم أحسن عملاً**]^(١).

وقد ذكر الله جل وعلا في كتابه الكريم: [**المال والبنون زينة الحياة الدنيا
والباقيات الصالحات خير عند ربك ثواباً وخير أملاً**]^(٢).

وقد فصل الله تعالى في الآية عنصرين من عناصر الزينة في الدنيا المال
والبنون، وفصل الله تعالى أيضاً عدة عناصر أخرى في الدنيا مزينة عند الإنسان بالفطرة
فقال تعالى: [**زین للناس حب الشهوات من النساء والبنين والقناطير المقنطرة من
الذهب والفضة والخیل المسومة ، والأنعام والحراث ذلك متاع الحياة الدنيا والله
عنده حسن المآب**]^(٣).

وقد عدد الله في هذه الآية الأخرى عناصر مزينة عند الإنسان كالذهب والفضة
والخيول والأنعام والنساء والبنين والأموال وعندما ذكر الله كلمة (متاع) فإنها توحى
بالزوال والعرضية والمحدودية معرض زائل محدود والله عنده حسن المآب أى حسن
النهاية أى جمال النهاية وحسنها والمآب تؤكد وتوحى بالعودة والاستقرار والدوام فكلنا
سوف نعود إلى الله (فالدنيا ممر والآخرة هي المستقر) والله عنده جمال وحسن هذا
المستقر .

والجمال في الآيات ليس مطلقاً مجرداً عن المعنى سوى ذات الجمال المحض بل
أكد الله بعد جعل كل ما على الأرض زينة لها أن هناك حداً فاصلاً وسبباً جوهرياً وهو
لنبلوهم أيهم أحسن عملاً .

وعندما ذكر الله أن المال والبنون زينة الحياة الدنيا فقد ألحقها [**والباقيات
الصالحات خير عند ربك ثواباً وخير أملاً**] أى رغم زينة الدنيا وجمالها فى التمتع بالمال

(١) سورة الكهف: الآية ٧.

(٢) سورة الكهف : الآية ٤٦.

(٣) سورة آل عمران: الآية ١٤.

والبنين اللذين يعتبران زينة وجمال الدنيا لدى أى إنسان فإن الأحسن والأفضل فى الثواب والخير عند الله من هذه الزينة هو الباقيات الصالحات. وربما لأن الجمال والزينة عرض زائل ولكن ما يبقى وهو خير كل ما هو الله.

وعلى ذلك فإن التمتع بالزينة والجمال فى الدنيا ليس هدفاً أو غاية فى ذاته ما لم يوصل أو يقود إلى العمل الأحسن الصالح عند الله وثوابه لأن ذلك هو الباقي وما عداه يزول.

فإن هدف الجمال فى الإسلام كل ما هو ثابت وبارق وهو الأعمال الحسنة التى توجب ثواب الله ورضاه والنهاية الحسنة عند الله. فالجمال فى الإسلام ليس جمالاً لذاته بل لما وراءه وما يقود إليه من رضوان الله.

والعمل النافع الصالح الجميل الحسن، وهذا بالتحديد هو الحد الفاصل ما بين نظرية الجمال الإسلامى اللامحدود والجمال الغربى المحدود بالمظاهر الحسية المباشرة، والاستمتاع الحسى اللحظى الفانى.

"وقد جاء القرآن شكلاً ومضموناً ليحث الإنسان على المشاركة الإبداعية فى الحضارة الإنسانية، ولقد كان العنصر المحرك لهذا الإبداع هو لغة القرآن من حيث الشكل ومن حيث المضمون الذى يحث على النظر والتأمل فى الكون لاستكناه جماله للوصول إلى محبة مبدع هذا الجمال فالجمال سبب من أسباب حب الخالق" (١).

ولأن الله من خلال القرآن يوجد منهجاً جمالياً لتربية الوجدان ولتنمية التذوق الجمالى لدى الإنسان بهدف معرفة الله والإيمان به وعبادته التى هى هدف وغاية الجمال فى الإسلام، وهدف وغاية خلق الله للإنسان.

"والقرآن ملىء بالتعبير بالصور عن كافة الموضوعات وفى هذا تنمية للحاسة الجمالية عند الإنسان للتمتع بهذا الجمال فى الكون" (٢) وليس التمتع بالمعنى السلبى للتذوق فقط ولكن ما يستتبعه من عمل حضارى، فالقرآن يركز على (العمل) بالإضافة إلى

(١) وفاء إبراهيم: علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، القاهرة، مكتبة غريب، ص ٣٥.

(٢) محمد عمارة: ندوة الفن فى الإسلام المنشورة بجريدة الوطن الكويتية بتاريخ ١٩٨٩/٤/٢٣.

الإيمان والتفكر والنظر والتدبر أو حتى عند إدراك الجمال والحسن والبهاء والزينة في مخلوقات الله حتى في الإيمان لابد أن يستتبع بالعمل **إن الذين آمنوا وعملوا الصالحات وأقاموا الصلاة وآتوا الزكاة لهم أجرهم عند ربهم** ^(١). وقد جاء ذكر الذين آمنوا وعملوا الصالحات في القرآن ٥٤ مرة في ٥٤ آية، وجاء فعل الأمر (اعملوا) ٩ مرات في ٩ آيات هذا بالإضافة إلى لفظة (العمل) والذين (يعملون الصالحات) وآلاف الآيات العديدة التي تتناول الفعل (عمل) ومشتقاته.

والمشاركة الإبداعية في الحضارة الإنسانية لا تقوم إلا بالعمل الجاد الإبداعي ليس في الفن فقط ولكن في كل المجالات التي تؤهل الإنسان لإقامة بناء حضارى له طابع العالمية الإنسانية، ودائماً فإن العمل الإبداعي الجاد الذى يحمل طابع الاستمرارية والديمومة والتأثير الحضارى على المستوى المحلى والعالمى في نفس الوقت، وذلك لأنه يكون مولداً للطاقة الإبداعية ومصقلاً لها، وذلك لاستمراريته وعدم انقطاعه، كما أنه يحمل دائماً بذور الحداثة بين طياته وذلك لأنه يتميز بالإبداع، والإبداع يحمل بين طياته سمة التجديد والابتكار وهذه هي مقومات الحضارة في كل العصور.

فعندما يقول الله تعالى : [**وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون**] ^(٢) وعندما يقول : [**اعملوا ما شئتم إنه بما تعملون بصير**] ^(٣) فإن الله تعالى يرسى منهجاً للعمل الصالح الخير الجميل النافع للبشرية الحسن المبدع.

فيقول الله تعالى : [**وكان عرشه على الماء ليبلوكم أيكم أحسن عملاً**] ^(٤) [**إنا لا نضيم أجر من أحسن عملاً**] ^(٥) وهو هنا يؤكد على حسن العمل وإحسانه أي كان هذا العمل إبداعياً أم نفعياً [**فمن كان يرجو لقاء ربه فليعمل عملاً صالحاً**] ^(٦).

(١) سورة البقرة: الآية ٢٧٧.

(٢) سورة التوبة : الآية ١٠٥.

(٣) سورة فصلت: الآية ٣٩.

(٤) سورة هود: الآية ٧.

(٥) سورة الكهف: الآية ٣٠.

(٦) سورة الكهف: الآية ١١٠.

هنا حدد **الله** تعالى نوعية العمل (بالصالح) والصالح أى النافع أى الجميل أى الصالح للمجتمع فى إطار العطاء الربانى، وجعل **الله** تعالى جائزة العمل الصالح هى لقاء **الله** تعالى وهو غاية الغايات وقمة الآمال ومرتجى النفوس والأرواح وجل آمالها وأحلامها وهو جائزة أهل الجنة.

وهذا إن دل على شىء فإنما يدل على مكانة العمل الصالح وقدره الجليل عند **الله** وأنه هدف من الأهداف القرآنية [**إنا جعلنا ما على الأرض زينة لها لنبلوهم أيهم أحسن عملاً**]^(١).

[**الذى خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملاً**]^(٢).

[**ليجزيهن الله أحسن ما عملوا ويزيدهن من فضله**]^(٣).

[**ويبشّر المؤمنين الذين يعملون الصالحات أن لهم أجراً حسناً**]^(٤).

وقد ساقّت الباحثة هذه الأمثلة القرآنية على أهمية العمل الصالح ومثوبته عند **الله** لتؤكد أن الجمال والزينة والبهاء والحسن والبهجة وكل مترادفات الجمال الذى ذكرت فى القرآن لم تذكر للنظر والتدبر والتفكر والتأمل فقط، ولم تكن مجرد آيات لقوم يوقنون أو يؤمنون فقط، ولم تكن للتذوق الجمالى فى الكون فقط، بل جمعت بين كل ذلك وبين أسمى الغايات وهو العمل الصالح بكل ما تتسع كلمة الصالح من شمول وعمومية وإيجابية لتجمع الجميل والخير والنافع والمبدع بالعمل للحضارة جمعاء.

وهذا ما تم بالفعل فى أزهى وأبهى الحضارات اتساعاً على الإطلاق وهى الحضارة الإسلامية فكان العمل مواكباً للإيمان والعلم كما كان مواكباً للفن أيضاً فكانت نتيجته بناءً حضارياً له طابع الخصوصية والتفرد الجمالى.

(١) سورة الكهف: الآية ٧.

(٢) سورة المالك: الآية ٢.

(٣) سورة النور: الآية ٣٨.

(٤) سورة الكهف: الآية ٢.

لذلك يقول جارودى : " إن كل غرض حتى ذلك الأكثر استعمالاً سواء كان سيفاً، أو إبريقاً، أو طبقاً من نحاس، سجادة، أو سرج حصان، أو منبر ، أو محراب فى المسجد - هو محفور ومرصع - أو مطروق ليشهد بأنه علامة على وجود الله " (١) .

الجمال فى إطار الشكل والمضمون فى القرآن :

الجمال فى إطار الشكل بالإضافة إلى جمال الجانب النفعى :

يقول الله تعالى : [والأنعام خلفها لكم فيها دفاء ومنافع ومنها تأكلون ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالغيه إلا بشق الأنفس إن ربكم لرؤوف رحيم، والخيول والبغال والحمير لتركبوها وزينة ويخلق ما لا تعلمون] (٢) .

ففى النفعية (جمال) وهذا بالضبط ما تحدده النظرية الجمالية الإسلامية فكل أدوات الاستخدام فى الفنون الإسلامية محملة بآيات من الجمال بالإضافة إلى الجانب الوظيفى لها، ففى الفن الإسلامى لا انفصال بين الفن والحرفة، ولا انفصال بين الجمال الفنى والجمال النفعى.

الجمال فى إطار المضمون :

لذلك فإن القرآن يذكر آيات الجمال، ويعلمنا الله تعالى أن الجمال لا يتحقق فى الشكل من خلال النظر والتأمل فقط بل يتحقق أيضاً من خلال المضمون المتمثل فى الأخلاق الجميلة التى يجب أن تتسم بالجمال، فالصبر يجب أن يكون جميلاً مهما كانت المصيبة فيقول فى سورة يوسف : [قال بل سولت لكم أنفسكم أمراً فصبر جميل عسى الله أن يأتينى بهم جميعاً] (٣) .

وفى سورة المعارج : [فاصبر صبراً جميلاً] (٤) .

(١) روجيه جارودى : وعود الإسلام ، مرجع سابق، ص ١٩٠ .

(٢) سورة النحل: الآية ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ .

(٣) سورة يوسف: الآية ٨٣ .

(٤) سورة المعارج: الآية ٥ .

وفى سورة الحجر : [وإن الساعة لآتية فاصفم الصفم الجميل]^(١) .

حتى الصفح والتسامح يتم فى إطار الجمال ، حتى الطلاق يتم بجمال [فتعالين
أمتعن وأسرمكن سراحاً جميلاً]^(٢) .

وفى سورة الأحزاب : [فمتعهوهن وسرحوهن سراحاً جميلاً]^(٣) .

[ولأصبر على ما يقولون واهجرهم هجرأ جميلاً]^(٤) .

والأمثلة السابقة تدل على الاهتمام بالجمال فى المضمون والمحتوى داخل إطار
القرآن الكريم ، كما تدل الأمثلة التالية على الاهتمام بجمال الشكل ، وتوجيه النظر إليه .

الجمال فى إطار المضمون :

لذلك فإن القرآن يذكر آيات الجمال ، ويعلمنا الله تعالى أن الجمال لا يتحقق فى
الشكل من خلال النظر والتأمل فقط بل يتحقق أيضاً من خلال المضمون المتمثل فى
الأخلاق الجميلة التى يجب أن تتسم بالجمال ، فالصبر يجب أن يكون جميلاً مهما كانت
المصيبة فيقول فى سورة يوسف : [قال بل سولت لكم أنفسكم أمراً فصبر جميل
عسى الله أن يأتينى بهم جميعاً]^(٥) .

وفى سورة المعارج : [فاصبر صبراً جميلاً]^(٦) .

وفى سورة الحجر : [وإن الساعة لآتية فاصفم الصفم الجميل]^(٧) .

(١) سورة الحجر : الآية ٨٥ .

(٢) سورة الأحزاب : الآية ٢٨ .

(٣) سورة الأحزاب : الآية ٤٩ .

(٤) سورة المزمل : الآية ١٠ .

(٥) سورة يوسف : الآية ٨٣ .

(٦) سورة المعارج : الآية ٥ .

(٧) سورة الحجر : الآية ٨٥ .

حتى الصفح والتسامح يتم فى إطار الجمال، حتى الطلاق يتم بجمال [فتعالين
أمتنعن وأسرمكن سراهاً جميلاً]^(١).

وفى سورة الأحزاب : [فمتنعوهن وسرحوهن سراهاً جميلاً]^(٢).

[وأصبر على ما يقولون واحجرهم حجراً جميلاً]^(٣).

والأمثلة السابقة تدل على الاهتمام بالجمال فى المضمون والمحتوى داخل إطار
القرآن الكريم، كما تدل الأمثلة التالية على الاهتمام بجمال الشكل ، وتوجيه النظر إليه.

الجمال فى إطار الشكل بمعنى الزينة :

ويتحقق الجمال فى الشكل بمعنى الزينة فى قوله تعالى : [ولقد زيننا السماء
الدنيا بمصابيم وجعلناها رجوماً للشياطين]^(٤).

[ولقد جعلنا فى السماء بروجاً وزيناها للنظرين]^(٥) . [إننا زيننا السماء
الدنيا بزينة الكواكب]^(٦) . [وزينا السماء الدنيا بمصابيم وحفظاً]^(٧) . [إننا
جعلنا ما على الأرض زينة لها لنبلوهم أيهم أحسن عملاً]^(٨).

نماذج وأمثلة للجمال فى إطار الشكل من خلال النظر والتدقيق العابر الذى
يستتبعه الإحساس بجمال الشكل الذى يضىء الذهن ويوقظ الحواس كما يوقظ منافذ الروح
ويغذيها من خلال صور جمالية كونية باهرة، وذلك لأن الجمال فى المفهوم الإسلامى هو
حقيقة موضوعية فى الكون، كما أنه حقيقة ذاتية أيضاً داخل كل إنسان متذوق ذى نظرة

(١) سورة الأحزاب: الآية ٢٨.

(٢) سورة الأحزاب: الآية ٤٩.

(٣) سورة المزمل : الآية ١٠.

(٤) سورة الملك: الآية ٥.

(٥) سورة الحجر: الآية ١٦.

(٦) سورة الصافات: الآية ٦.

(٧) سورة فصلت: الآية ١٢.

(٨) سورة الكهف: الآية ٧.

جمالية وحس مرهف ترقّت فيه منافذ الإدراك وسمت وارتقت، فالجمال فى الإسلام ذاتى وموضوعى فى نفس الوقت، ولا انفصال بينهما كما هو حادث فى الوقت الحاضر.

الجمال فى إطار الشكل بمعنى البهجة :

يقول الله تعالى : [فَأَنْبَتْنَا بِهِ حَدَائِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ مَا كَانَ لَكُمْ أَنْ تُنْبِتُوا شَجَرَهَا]^(١) . [اهتَزَتْ وَرَبْتَ وَأَنْبَتْنَا مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ]^(٢) . [وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنْبَتْنَا فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ]^(٣) .

إذن فإن مصطلح البهجة هو مصطلح قرآنى، والله خلق الحدائق والنباتات والأشجار بالإضافة إلى الوظيفة والمنفعة المادية لها المعروفة فإن هناك جانب البهجة والسعادة والجمال وما يضيفه على النفس والروح من استقرار وهدوء وسكينة واتزان وتوافق نفسى.

إن النبات والحدائق والأشجار والجمال الرواسى، كل مخلوقات الله هذه هى مصادر للبهجة والجمال فى الكون، والإنسان السوى ذو البصر اللاقط المدرب على رؤية الجمال فى النبات وتنوعه ووحدته ونموه وحركته هذا بالإضافة إلى أشكاله المتعددة وألوانه المبهجة الرائعة، إذن فالبهجة هى أثر لإدراك الجمال فى الوجود لأن الجمال سمة مؤكدة فى الكون، يقول محمد قطب: " إن هناك حاسة فى باطن النفس تفتن للجمال وتحسه وتستجيب له ، وهى تدركه بداهة بغير تفكير، على طريقة الروح فى الإدراك لا على طريقة الذهن ذى الأبعاد والمقاييس "^(٤) .

يقول محمد كمال جعفر: " إن القرآن يعلمنا فى مجال التربية الجمالية أن من ينظر فى ملكوت الله ، ويتأمل جوانب الطبيعة يدرك أن هذا النسق من الخلق لم يكن لمجرد إشباع الحاجات الضرورية للإنسان من الوجهة المادية فقط، ولم يرتبط فى قيمته

(١) سورة النمل: الآية ٦٠.

(٢) سورة الحج: الآية ٥.

(٣) سورة ق: الآية ٧.

(٤) محمد قطب: منهج الفن الإسلامى، دار الشروق، ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م ، ص ٨٥.

الجمالية بمجرد تحقيق الغاية المعيشية المرتبطة بالجسد، بل إنه يبصرنا بما يمكن أن نفيد منه في تقديرنا ونقدنا للجمال" (١).

" ويمتد مجال الحسن والجمال في القرآن ليشمل الظواهر المادية والعقلية والروحية، وهو يبدأ دائماً بالمشسوس الملموس ثم يتدرج صعوداً في مراقى العقل والروح والخصال والفضائل والصفات والأسماء التي ترسو في النهاية إلى مصدر كل جمال وكمال وجلال" (٢).

وذلك لتسمية الوجدان، والارتقاء بالذوق فالقرآن يجمع بين الموقف الذاتى والموقف الموضوعى وذلك لأن القرآن لا يترك منفذاً إدراكياً داخل عقل ونفس وجسم وروح الإنسان إلا خاطبه وقام بتنميته وتدريبه على تذوق الجمال وإدراكه فى الكون وفى السماء وفى الأرض وفى النبات وفى الحيوان وفى أنفسنا (أفلا تبصرون، أفلا تتظنون، أفلا تدبرون، أفلا تعقلون.... الخ).

ويؤكد ذلك محمد قطب حيث يذكر قول الله تعالى : [انظروا إلى ثمره إذا **أثمر وينعه**] فيقول : " إن الله تبارك وتعالى يقول : انظروا رغم أن النبات والثمر والخضر والحب والأعشاب والزيتون تؤكل ولكن الله فى موضع النظر قال انظروا بعيون مفتوحة وحس مستشرف للجمال" (٣).

(١) محمد كمال جعفر: آفاق الانبثاق الإسلامى لفلسفة الجمال والفن، مجلة المسلم المعاصر، العدد الخامس، ١٣٩٦ هـ - ١٩٧٦ م، ص ٢٧.

(٢) محمد كمال جعفر: أصول التربية الجمالية فى الإسلام، بحث منشور بكتاب من ثمار الفكر، جامعة قطر، الإصدار الثانى عشر، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م، ص ٨٣.

(٣) محمد قطب: منهج الفن الإسلامى، مرجع سابق، ص ١٤٧.

الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم الجمال فى الفكر الإسلامى

ثانياً : (فلسفة الجمال الإسلامى)

مقدمة

إن الأصول الفلسفية لمفاهيم الجمال فى الحضارة الإسلامية تتبع من الجوهر الفكرى الأساسى للإسلام ، وتتحدد من خلال الفكر العام الذى ينظم الحقيقة ويبحث عنها، ويعتمد الطرق للوصول إليها سواء من خلال العلم أو الفلسفة أو الفن.

وفى الحضارة الإسلامية الحقيقة الوحيدة الثابتة الخالدة الأزلية الأبدية هى الله، وكل ما عدا ذلك فهو متغير ونسبى ومحدود وفان [كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام] ^(١) . ومن هذا المنطلق الأساسى تتبع محددات فكرية مرتبطة بهذه الآية " كالتوحيد " الذى يعتبر جوهر الحضارة الإسلامية عامة والركيزة الأساسية التى تتبع منها كل القيم فى الإسلام وتصب فيها.

ويهتم البحث بتتبع الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم ومعانى " الجمال " كقيمة من القيم الكبرى الأكثر عمومية وشمول واتساع، والأكثر خصوصية وتركيز وتحديد فى نفس الوقت، وتتبع تلك الأصول من خلال رؤى المفكرين والعلماء والفلاسفة والأئمة المسلمين، تلك الرؤى الجمالية الصرفة التى تحمل بين طياتها الجينات الأصلية لبناء فلسفة جمالية إسلامية معاصرة تسهم فى الحاضر الإبداعى وتكون بمثابة نواة لعلم جمال إسلامى معاصر.

ومحاولة تتبع الظواهر الجمالية ومفاهيم الجمال عند العلماء والمفكرين المسلمين هى فى نفس الوقت محاولة لاستلهاهم ينابيع إبداعية لا تتضب تنتمى بأصولها إلى الماضى المزدهر للحضارة الإسلامية، وتنتمى بوجودها الآن إلى العالم الإسلامى المعاصر، فهذه الفلسفات والأفكار الجمالية ما تزال حية تنبض حتى الآن، وإن كانت قد أغفلت فترة من الزمن سواء بسبب الجهل بها، أو بسبب المد الثقافى الغربى الطاغى والمهيمن الذى أوجد مناخاً ثقافياً تغريبياً لا يسمح بدراسة التراث الدراسة الموضوعية الصادقة التى

(١) سورة الرحمن : الآيتان ٢٦ ، ٢٧ .

تسمح بالاستفادة منه واستلهامه ذلك المد الذى لا زال يشعرنا بالغربة عن تراثنا كفنانين معاصرين وعن رسالتنا كتربويين وعن ذاتنا كمتذوقين للفن .

ومن ناحية أخرى فإن الدور الجمالى الساطع الذى يمكن أن تلعبه هذه المفاهيم الفلسفية التاريخية للجمال ليس فقط فى بناء نظرية جمالية إسلامية معاصرة، وفى بناء علم جمال إسلامى معاصر ، بل أيضاً تكون بمثابة تفسير فلسفى جمالى للفن الإسلامى كتراث فنى، فقد واكبت تلك المفاهيم ظهور الفن الإسلامى وتزامنت مع ميلاده ونموه وازدهاره فهى المعبرة عن الخلفية الفكرية للحضارة التى نشأ فى كنفها، وهى أيضاً تمثل المصادر الفلسفية الأولى التى يمكن أن تساهم فى تفسير قيمه الجمالية من خلال إبراز الأسس الجمالية الكلية الشاملة التى عبر عنها المفكرون المسلمون من خلال تفسيرهم لمفاهيم الجمال وكنهه وطبيعته وجوهره ومعانيه ومرادفاته ، كروية جمالية صادقة.. معيار صدقها هو تعبيرها عن فكر الحضارة التى ظهرت مواكبة لها، وذلك عكس ما يحدث الآن من تفسير للفن الإسلامى فى ضوء نظريات الجمال الغربية التى ترجع أصولها إلى آراء الفلاسفة اليونانيين والتى تمثل رؤى جمالية تختلف تماماً عن الرؤية الجمالية الإسلامية.

ومحاولة تتبع الأصول الفلسفية لمفاهيم الجمال الإسلامى فى ضوء السياق الفلسفى الجمالى لروح العصر الذى نشأت فيه وفى ضوء الفكر التاريخى الفلسفى الجمالى للحضارة الإسلامية ككل وروح عصرها الذهبى كاستبصار معاصر ومتواصل مع التراث، فليس من الممكن أن ننفصل عن التراث أو ننظر إليه نظرة سطحية خارجية متطلعة إلى القشور ، وذلك لأنه قطاع ثقافى ذاتى يكون حلقة حضارية متصلة وذاتية نابعة من تاريخنا الخاص كأمة حضارية ذات أصول ثقافية متفردة وذات أصالة وعمق تاريخى وفكرى وفنى.

يقول غيف بهنسى فى تحليله للفكر الجمالى عند التوحيدى : " لا يوجد كتاب صادر عن مفكر مسلم أو عربى، يفرد للجمال موضوعاً مستقلاً، أو يتحدث عن علم الجمال وفلسفة الفن، فيما عدا كتابات متفرقة عن الخط من حيث هو فن له أسسه وجمالياته وأساليبه، وعدا دراسات مستفيضة عن الشعر والموسيقى، ومن خلال ذلك قدم

الكندى والفارابى وابن سينا رؤى جمالية فلسفية موزعة لابد من جهد لتجميعها واستقرائها^(١).

وأهمية ذلك تكمن فى عدم استقراءنا للفن الإسلامى كتراث مغلق من خلال الشكل الفنى الخارجى فقط، وحتى لا نهمل المضمون والمحتوى الفكرى الذى يمثل الإطار الثقافى الجمالى للفن الإسلامى، وأيضاً كمحاولة سعى إلى تجاوز المسافات التاريخية التى أغفلت، وذلك لاستقراءها والتقيب فيها عن قيم الجمال الإسلامى، وذلك لإنقاذ التراث الفنى الإسلامى من هيمنة التحليلات والفلسفات الغربية وإنصافه من مصطلحات ومسميات ومفاهيم المستشرقين الأوائل الجائرة التى ظلت لسنوات طويلة متصلة به، وتتردد فى كتاباتنا وأبحاثنا وكتاباتنا على أنها بديهيات ومسلمات لا تقبل النقاش، هذه المسلمات التى أصبح من خلالها الفن الإسلامى العالمى ذو العمارة الإسلامية الباهرة فناً زخرفياً درجة ثالثة لا يرقى إلى الفنون الكبرى!!!

ويصبح الفنان المسلم رائد التجريد فى تاريخ الفن القديم والمعاصر يصبح فناً عاجزاً عن محاكاة الطبيعة وذلك ناتج عن نظرية المحاكاة عند أرسطو التى كانت منبع الكلاسيكية فى الفن.

وتصبح الفنون الإسلامية المصنوعة للاستخدام اليومى هى فنون صغرى تطبيقية، وعند التساؤل من أين جاء تصنيف الفنون إلى صغرى وكبرى، والإجابة هى أن هذا التصنيف غربى كان يطلق على الفنون الغربية فى العصور السابقة وبالتحديد عندما انفصل الفن عن الحرفة والصناعة.

ومن هنا فلا بد لكى يكون التحليل الجمالى لفن من الفنون صادقاً وموضوعياً فإنه لا يمكن مطلقاً استعارة أنماط فكرية أو فلسفية نابعة من أحد الفنون وتطبيقها على فن آخر مثلما حدث عند استخدام الفلسفات الغربية فى تحليل وتفسير الفنون الإسلامية، ولكن لابد أن يخضع التحليل الجمالى للأصول الفكرية والجمالية المواكبة لهذا الفن فى عصوره الأولى، كما ينبغى أن يخضع أيضاً إلى المحددات الثقافية للحضارة التى نبت بين جوانبها.

(١) غيف بهنسى: الفكر الجمالى عند التوحيدى، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧، ص ٥٠.

وذلك لأن كل حضارة تختلف فى نظريتها الجمالية وتطبيقاتها فى مجال الفن عن الحضارة الأخرى، فالحضارة المصرية القديمة التى كان محور نظرتها الجمالية فكرة السبعث والخلود تختلف عن الحضارة اليونانية التى كانت محور نظرتها الجمالية المثالية الأفلاطونية، وكلّ معبر عن الفكر الجمالى والثقافى النابع من حضارته وأصوله الفكرية والجمالية.

يقول عبد الغنى الشال: " استمرت الفنون الإسلامية تهاجم لفترات طويلة بأنها فنون ينقصها الحس الفنى، والتعبير عن الطبيعة بصدق، وأنها تتسم بعدم إدراكها لمقاييس الظل والنور والمنظور وأصول التشريح، وغيرها من القواعد التى خضع لها الفكر الغربى وقد نسى هؤلاء المهاجمون أن للفنون الإسلامية طريقها المميز الفريد الخاص بها، ومعاييرها التى أبدعها الفنانون المسلمون لأنفسهم والتى تنبثق عن كيان المجتمع وعقيدته وروحانيته فتواجه الشكل الفنى والمضمون معاً بمقاييسها الخاصة الفريدة "(١).

وفى الحقيقة فإن الفكر الفلسفى الجمالى للمفكرين المسلمين من الكثرة والغزارة والتنوع مما يسهم فى تأصيل النظرية الجمالية الإسلامية والتأريخ لها من خلال الفكر الجمالى المواكب والمعاصر لها، ومما يؤصل أيضاً لنظرية جمالية معاصرة منابعها الأولى النظرية الجمالية الإسلامية عند المفكرين المسلمين الأوائل التى تتميز بالغزارة والكثرة والتنوع ولم تحظ للأسف بالبحث والدراسة الذى تستحقه خاصة فى الوقت الحاضر والمعاصر رغم أن هذه الرؤى الفكرية كانت مشاعل ضوء فى العصور الوسطى المظلمة فى أوروبا قديماً ساهمت كثيراً فى تطور الفكر الثقافى حينذاك.

" ومن الملاحظ أن الأفكار الجمالية للفلاسفة العرب المسلمين كانت مشهورة ومعروفة عند فلاسفة القرون الوسطى الأوروبية فقد قالوا: إن الجمال كما يقول العرب موجود فى الصفات التى تكون الشئ بحيث يصبح هذا الشئ الذى يجب أن يكون، ومن المعروف أن الحضارة العربية الإسلامية المتطورة أثرت تأثيراً كبيراً على عملية التكوين

(١) عبد الغنى الشال: فلسفة الفنون الإسلامية، بحث منشور فى مجلة دراسات ، كلية التربية ، جامعة الرياض، العدد الثانى، السنة الثانية، ذو القعدة ١٣٩٨ هـ - نوفمبر ١٩٧٨ م، ص ١٨١.

الروحي عند الشعوب الأوروبية، وقد تركت هذه الحضارة أثرها البعيد على النظريات الناشئة في علم الجمال الغربي^(١).

ومن الجدير بالذكر أن المفكرين المسلمين الذين تناولوا مفهوم الجمال وطبيعته وأنواعه وموضوعه، قد تركوا مادة جمالية ثرية جداً تتسم بالعمق والأصالة والتنوع والوحدة معاً، ومن المدهش حقاً أن نلاحظ نفس الوحدة الفكرية التي تجمع كل التنوع بين طياتها في آراء المفكرين والفلاسفة المسلمين، مثلما نجد الوحدة تجمع وتوحد كل التنوع في الفنون الإسلامية، وذلك على عكس فلسفة الجمال الغربي التي تعددت مناهجها وأفكارها واختالفت وتفرعت حتى أنه من الممكن أن تلغى بعضها بعضاً حيث نتجت عنها المفاهيم الجمالية الذاتية والموضوعية، وما نشأ عنها من نظريات جمالية متعددة ومختلفة لا يؤلف بينها رابط، بينما في آراء المفكرين المسلمين حول "الجمال" نجد وحدة جامعة تتبع أساساً من العقيدة الإسلامية، وتجمع كل الآراء الجمالية والتعريفات والمفاهيم وإن تنوعت.

يقول إسماعيل الفاروقي: "إن التجربة الروحية تأتي أساساً من الجوهر الإسلامي التي يتحدد في التقرير بأن لا إله إلا الله وبالتالي فإن الوعي بالوحدة إنما هو المقصد المستهدف من وراء كل مسعى، فإن المسلمين يحيطون أنفسهم بكل ما من شأنه أن يذكرهم بالله، فإن كل شيء داخل هذه الأمة يأخذ وجهته نحو الله"^(٢).

وإذا كانت الفلسفة الجمالية الإسلامية المتمثلة في آراء المفكرين المسلمين لم تحظ بالاهتمام والانتشار الأكاديمي والعلمي في مجال الفنون فقد اكتشفت الباحثة أنها من الكثرة والثراء والعمق الفكري الإبداعي والموضوعي ما يجعل تأسيس علم جمال إسلامي معاصر هدفاً لا بد من تحقيقه، خاصة مع وجود روائع الإبداع الجمالي الإسلامي الفني والأدبي ولا يخفى مقدار البراعة التي وصل إليها المسلمون في مجالات الشعر والأدب

(١) م. أوفسيا نيكوف، ز. سمير نوقا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩، ص ٥٠ - ٦٥.

(٢) Ismail R. Al Farouqi and Lamy El Farouqi : Islamic Culture and History in Islam Major World Religions, P. 69.

والفن والعمارة، وإننا لنعجب عندما نجد مصطلحات جمالية تعبر عن قيم فنية وكتابات نقدية تعود إلى القرن الرابع الهجرى فى كتابات " أبى حيان التوحيدى " الأديب الفيلسوف الذى جمع بين الفلسفة والأدب والفن والتصوف، والقارىء لكتاباتة يلحظ مصطلحات كثيرة جداً تتردد الآن عند فلاسفة الجمال المعاصرين مما يؤكد أنه كان عبقرىاً سابقاً عصره ، على سبيل المثال عندما يذكر أن " تكامل الإلهام مع الرؤية العقلية يحقق تكامل العمل الفنى والأدبى " ، إذن " أبو حيان " هنا يؤكد أهمية التوازن بين الجانبين الذاتى والموضوعى فى تكامل العمل الفنى، كما يلاحظ القارىء له مصطلح " الذائقة الجمالية " فى كتابه الهوامل والشوامل وهو ما يطابق مصطلح " التذوق الجمالى " المعاصر، كما تناول أيضاً فى كتابه الإمتاع والمؤانسة مصطلحات " الذوق والإلهام والفكر " ، والطبيعة والصناعة والفرق بينهما والعلاقة المتبادلة مما يؤكد عمق النظرة الجمالية لدى أحد علماء المسلمين.

وعلى الجانب الآخر نجد العالم الإمام " أبو حامد الغزالى " عندما صنف قطاعات وأنواع الجمال المحسوس والملموس والظاهر والباطن وعندما يذكر مصطلحات مثل "الجمال فى المحسوسات " و "الجمال فى الصفات " وعندما يذكر أيضاً " أن بعض الأمور الجميلة التى تتبع جمال الباطن لا يدرك جمالها إلا بنور البصيرة التى تعتبر وسيلة لإدراك الجمال تختلف عن البصر " . فإن الغزالى هنا يميز نوعاً جديداً من الإدراك الحسى ولكنه لا يتبع الحواس الخمس التى تدرك بها المحسوسات، ولكن يتبع حاسة سادسة قد يكون مصدرها " القلب أو العقل " على حد تعبيره فإنه هنا يشير إلى البصيرة التى حددها بنفس اللفظ فى أكثر من موضع من مؤلفاته.

يقول عبد الغنى الشال: " لقد كان العالم والفيلسوف المسلم (الغزالى) أسبق من (كارل يونج) عالم النفس الذى قال أن المعرفة تتم عن طريق القلب، ويصدق ذلك أيضاً

على (ابن عربى) عندما ذكر بدوره أن إدراك الوجود لا بد له من صفاء القلوب لتدركه^(١).

وعندما يتكرر مصطلح (البصيرة) عند العالم الإمام " ابن قيم الجوزية " ومن قبله عند أساتذته العالم الإمام " ابن تيمية " فلا شك فى سبق هؤلاء العلماء المسلمين لعلماء الجمال المعاصرين الذين قالوا بالبصيرة والحدس كأدوات لإدراك الجمال وإبداعه أمثال "برجسون" الفرنسي و" كروتشه " الإيطالى عندما أعطيا للحدس أبعداً أكثر رحابة واتساعاً، وربما كانت أصول وروافد هذا الاتجاه الحدسى أيضاً عند شوبنهاور وهيدجر، وعندما تتكرر هذه اللفظة عند فيلسوف الجمال الألمانى المعاصر جادامر وفى أوائل القرن العشرين عندئذ ندرك مدى سبق العلماء المسلمين وعمق الرؤية الجمالية لديهم.

فعلى سبيل المثال فعندما يذكر " الغزالي " فى مجلداته الضخمة والثرية جداً فى الشكل والمحتوى " إحياء علوم الدين " والذى جمع فيه بين علوم الدنيا والدين فجمع بين العبادات والأخلاق والتصوف، وجمع بين كل القيم فى الدنيا والآخرة على السواء فتناول الموت والحياة والأمل والأجل والتوبة والرجاء والحسنات والسيئات والصبر والشكر لله والغنى والفقر والزهد والتعبد والتوكل على الله والرضا والصدق... ثم بجانب كل ذلك يتناول مفاهيم الجمال وأنواعه وكنهه كل ذلك فى مدارج عبقرية من الأشمل الأعم إلى الخاص المحدد، ومن الكلى إلى الجزئى ومن المضمون العام إلى المعنى المباشر الخاص جداً والمفصل تفصيلاً دقيقاً، فى تدرج مبدع متميز وأسلوب قوى العبارات صريحها واضح الأفكار دقيقها فى إبداع فريد وأصاله عميقة وفصاحة ودقة تنم عن عبقريته ونظرته الشاملة الكلية التى لا يتنافى مع شمولها وكليتها دقتها واهتمامها بأقل التفاصيل.

وعندما يذكر " الغزالي " كل ذلك فى مفاهيم الجمال فإنه بذلك يؤسس لعلم جمال إسلامى معاصر من خلال فكر خالد ينتظر إحياءه والتتقيب فيه ودراسته.

(١) عبد الغنى الشال: فلسفة الفنون الإسلامية، مرجع سابق، ص ١٨٨.

وعند عقد مقارنة سريعة بين الغزالي وابن عربي المتصوف الأندلسي الكبير يتبين أن ابن عربي الذى ألهمه الله بصيرة بأسرار الكلمات ومضامينها ومحتواها الرحب المتسع، كما كانت كتاباته دقيقة شفافة مرهفة تحلق دائماً فى سمو وعمق فى عوالم عليا سامية فى نفس الوقت الذى ترتكز فيه على أقدام راسخة فى أرض الواقع فى وحدة عميقة جداً وأصيلة جداً، يلحظ ذلك جيداً فى مجلداته الضخمة (الفتوحات المكية) وكتابه (ترجمان الأشواق) وكتابه (فصوص الحكم) و(رسائل ابن عربي).

حيث تميزت كتاباته بمزج دقيق بين الأسلوب القوى الرصين والبلاغة المبدعة ذات الأصالة والبصيرة اللاقطه التى ترجمتها إلى ألفاظ بليغة بدقة وأمانة تسهم فى ثقافة الروح والوجدان والقلب والعقل، كما استل أيضاً هذا العالم الجليل فى مؤلفاته وأشعاره لغة إبداعية رمزية خاصة ارتدت ثوب مواجده وشوقه وتوقه إلى ذى الجلال البر المتعالى تستولى بإبداعها على خلجات الجنان وتتميز بدلالات الإلهام وجلال الإبهار وأعذب البيان فيستشعر من يقرأها متعة روحية سامية جداً وحكمة عقلية ودفعاً وجدانياً مفعماً بحرارة الإيمان يغشى القلب والعقل والروح، فعندما ينتهى الإنسان من قراءته ويغلق كتابه فكأنما كان سابحاً فى عالم آخر غير هذا العالم القلق المتعب المنهك للروح والعقل معاً وكأنه ينزل من الفضاء الرحب إلى هوة الواقع السحيقة، ومع كل ذلك فقد تناول مفهوم الجمال والفرق بين الجمال والجلال والكمال وذلك قبل "كانط" الذى قال بالفرق بين الجمال والكمال بقرون عديدة. وفى الحقيقة إن كل عالم من علماء المسلمين الذين استعنت بأرائهم فى هذا الفصل تتميز مؤلفاته بخصائص إبداعية متميزة داخل النسق الفلسفى المكون لهذه المؤلفات ، ولكن لا يتسع المجال هنا لذكرها جميعاً.

فقد اقتصرت على مجموعة من العلماء المسلمين من عصور متنوعة بينها فروق زمنية وذلك ليتبين الوحدة العميقة التى جمعت الفكر الجمالى الإسلامى عبر العصور، ومدى عمق الرؤية الجمالية واتساعها لدى مفكرى الإسلام وتميزها بالنظرة القيمية والمعيارية المتوحدة.

وذلك عكس العصر الحديث والمعاصر الذى اتسم بالتضارب والتصارع فى الآراء الجمالية المتناقضة والموغلة فى الغرابة والاختلاف تارة والخاضعة للمناهج

المختلفة تارة أخرى (المنهج الدوجماتيقي أو الوضعي أو التجريبي)، والمتأرجحة بين الاتجاهات المتضاربة (الاتجاه الذاتي أو الموضوعي أو السيكولوجي أو الميتافيزيقي ...) بينما توحد كل هذا الشئيات وإن تنوع في آن معاً عند علماء ومفكرى الإسلام فى تناولهم لمفاهيم الجمال، وهذا يرجع إلى توحد البنية الفكرية للحضارة الإسلامية ككل و التى اشتقت منها مفاهيم الجمال ومضامينه فجاءت متسقة متوافقة ومتنوعة أيضاً، مما أكسبها أبعاداً جمالية تفتقد الدراسة والتحقيق والاهتمام الأكاديمى اللائق للاستفادة المعاصرة بها.

مفاهيم الجمال عند "ابن سينا"

(شرف الملك ابو على الحسين بن عبد الله الحسين بن على البخارى)

المعروف بالشيخ الرئيس - ٣٧٠ - ٤٢٨ هـ)

يقول " ابن سينا " فى كتابه النجاة : " جمال كل شىء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب له " (١) .

ويقتررب تعريف " ابن سينا " للجمال من تعريف الغزالى رغم امتداد الفترة الزمنية بينهما فالغزالى يذكر : " أن كل شىء فجماله وحسنه فى أن يحضر كماله اللائق به الممكن له، فإذا كانت جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو فى غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها، فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر فالفرس الحسن هو الذى جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو... والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها فحسن كل شىء فى كماله الذى يليق به فلا يحسن الإنسان ما يحسن به الفرس ... " (٢) .

وقد ذكرت الباحثة مفهوم " الغزالى " عن الجمال هنا لما لمستته من الوحدة الفكرية بين التعريفين، وأيضاً لأن مفهوم الغزالى يفسر بعضه بعضاً، كما يفسر أيضاً

(١) ابن سينا: النجاة، مطبعة مصر، ١٣٣١ هـ، ص ٢٤٥ .

(٢) الغزالى : إحياء علوم الدين، مرجع سابق، ص ٣١٦ .

مفهوم " ابن سينا " الذى يذكر أن جمال كل شىء وبهاءه هو أن يكون على ما يجب له، وما يجب له عند " ابن سينا " هو إما الكمال الملائم وإما الخير الملائم ، والكمال الملائم فى اكتمال صفات وعناصر وخصائص ووظائف الشىء المتصف بالكمال وعدم نقصها ، والخير الملائم هو الخير عند العقل.

فيقول " ابن سينا ": " إن اللذة ليست إلا إدراك الملائم من جهة ما هو ملائم"^(١) . وفى رأى الباحثة أن اللذة المقصودة هى تذوق الجمال والاستمتاع به وما يحدثه فى النفس من أثر وهذا الإدراك هو إدراك عقلى فهو يقول: " والذى هو عند العقل خير فتارة وباعتبار فالجميل، ومن العقليات نيل الشكر ووفور المدح والحمد والكرامة... وكل خير بالقياس إلى شىء ما فهو الكمال الذى يختص به ... "^(٢).

وعلى ذلك فالجميل عند " ابن سينا " هو الخير عند العقل والخير هو الكمال الذى يختص به الشىء موضوع الجمال. إذا الجمال هو فى الكمال الذى يختص به موضوع الجمال.

ومن هنا يخلص " ابن سينا " إلى المعيار الكلى للجمال فيصل " ابن سينا " بعد تعريفه هذا إلى مرتبة أخرى عليا سامية من الكمال والجمال فيقول: " ولا يمكن أن يكون (جمال أو بهاء) فوق أن تكون الماهية عقلية محضة خيرية محضة، بريئة عن كل واحد من أنحاء النقص واحدة من كل جهة "^(٣).

وهو يريد أن يوجه أنظارنا إلى قيمة عليا من قيم الجمال المحض فينتقل بالفكرة من المحسوس إلى المعقول من خلال نوع من أنواع التأمل العقلى للوصول إلى الجمال المحض الخالص الكامل وهو نوع سامى من أنواع الجمال ، فما عساها تكون الماهية

(١) ابن سينا: النجاة ، مرجع سابق، ص ٢٤٥ .

(٢) ابن سينا: الإشارات والتبهيئات، مع شرح نصر الدين الطوسى، تحقيق سليمان دينا ، القاهرة ، دار المعارف، ١٩٨٥.

(٣) ابن سينا: النجاة ، مرجع سابق، ص ٢٤٥ .

العقلية المحضة التي تتسم بالجمال المحض وبالخير المحض أى الخير الخالص، البرىء
عن أنواع النقص ذو الجلال والكمال الخالص ؟ هو **الله** الواحد... وكان " ابن سينا "
يفسر من خلال منهج عقلى خاص حديث الرسول صلى **الله** عليه وسلم : " إن **الله**
جميل يحب الجمال " .

فيقول : " فالواجب الوجود الذى فى غاية الجمال والكمال والبهاء يكون ذلك
أمراً لا يقاس إليه شيء " ^(١) [ليس كمثله شيء وهو السميع البصير] ^(٢) .

وتصور " ابن سينا " للجمال المحض الجليل يذكر الباحثة بتصور " كانط "
مع الفارق الكبير بين عمق الرؤية العقلية للجمال السامية جداً والإيمانية جداً عند
" ابن سينا " وبين رؤية " كانط " التي لم تتجاوز " نماذج الجمال البحث على حد تعبيره
المتمثلة فى شكل الأرابيسك فى الفنون الإسلامية وفى الموسيقى البحتة وفى أشكال
السحب " ^(٣) .

حتى عندما ذكر " كانط " مصطلح " الجمال السامى الجليل " فقد فسر ذلك
بقوله : " الذى يفسر إعجابنا بالأعمال العظيمة مثل الأهرامات وحقيقة إحائها بالبقاء إلى
الأبد، والجبال التى توصف بالجلال " ^(٤) فالأهرام والجبال العظيمة هى ذروة الأمثلة
للتعبير عن الجلال عنده !!!

وسيأتى لاحقاً تفسير " ابن عربى " لمفهوم الجمال والجلال فى أعم وأشمل
صورة من صوره.

وعلى ذلك فإن أقصى درجات الجمال العقلى البحث فى الفكر العربى الحديث هو أشكال
الأرابيسك (التجريد الإسلامى فى الفن) والموسيقى وأشكال السحب وأقصى درجات
الجلال .. الأهرام والسحب .

(١) ابن سينا : الغاية ، مرجع سابق ص ٢٤٥ .
(٢) سورة الشورى : الآية ١١ .

(٣، ٤) محسن عطيه: القيم الجمالية فى الفنون التشكيلية ، القاهرة، دار الفكر العربى، ٢٠٠٠، ص ص

يريد " ابن سينا " أن يلفت أنظارنا إلى أن التذوق للجمال من خلال الإدراك العقلى يكون أكثر فعالية كما أن هذا التذوق يوجد استمتاع جمالى أكثر عمقاً وأبعد أثراً من تذوق المحسوسات المدركة بالحواس والملموسة.

فيقول " ابن سينا " فى إدراك التذوق : " إن اللذة التى تجب لنا بأن نتأمل ملائماً هى فوق التى تكون لنا بأن نمس ملائماً، ولا نسبة بينهما، ولكن قد يعرض أن تكون القوة الداركة لا تستلذ بما يجب أن تستلذ به لعوارض، كما أن المريض لا يستلذ الحلو ويكرهه لعارض، فكذاك يجب أن تعلم من حالنا، وما دمنا فى البدن، فإننا لا نجد إذا حصل لقوتنا العقلية كمالها بالفعل من اللذة ما يجب للشيء فى نفسه وذلك لعائق البدن، فلو انفردنا من البدن، لكننا بمطالعتنا ذاتنا وقد صارت عالماً عقلياً مطالعاً للموجودات الحقيقية والجماليات الحقيقية ومتصلة بها اتصال معقول بمعقول، نجد من اللذة والبهاء ما لا نهاية له ^(١) .

وهو هنا ينبهنا إلى التحرر من الحواس والسمو فوقها لإدراك الجمال الكلى الذى ليس له نهاية، وفى تذوقه لذة دائمة ووسيلتنا فى ذلك الإدراك العقلى المتحرر من شوائب وعوائق الجسد، وهذه هى حلقة الاتصال بين الجمال المحض السامى الجليل وبين إدراكه.

وقد قرن " ابن سينا " (الجميل بالحق) وجعل ذلك من أسباب التذوق العقلى لاجمال على اعتبار أن اللذة العقلية من أهم اللذات وليست اللذة الحسية كما يظن البعض أنها الأهم .

يقول " ابن سينا " فى كتابه " الإشارات والتنبيهات " : " قد يثب إلى الأوهام العامية أن اللذات القوية المستعلية هى الحسية، وأن ما عداها لذات ضعيفة، وكلها خيالات غير حقيقية، فقد يعرض مطعوم ومنكوح لطالب العفة والرئاسة مع صحة جسمه فى صحبة حشمة فينفض اليد منهما مراعاة للحشمة، فتكون الحشمة أثر وألذ لا محالة من

(١) ابن سينا: النجاة، مرجع سابق، ص ٢٤٦.

المنكوح والمطعوم، وإذا عرض للكرام من الناس الالتذاذ بالعلم يصيبون موضعه أثروه على الالتذاذ بمشتهى حيوانى متنافس فيه" (١).

وقد جعل " ابن سينا " إدراك الجمال والحق هو الكمال والخير الملائم للعقل وهما أيضاً من أسباب اكتمال البهجة واللذة العقلية، تماماً مثلما أن الغلبة والقوة هي الخير والأفضل عند الغضب، ومثلما أن الطعام والملابس الملائمة هي الأفضل والأكمل عند الجوع ومتطلبات الجسد.

ويؤكد ذلك مقولة " ابن سينا " : " إن اللذة هي إدراك ونيل لوصول ما هو عند المدرك كمال وخير وقد يختلف الخير والشر بحسب القياس، فالشئ الذى هو عند الشهوة خير هو مثل المطعم الملائم والملبس الملائم، والذى هو عند الغضب خير فهو الغلبة والذى هو عند العقل خير فتارة وباعتبار فالحق، وتارة وباعتبار فالجميل " (٢).

إذن فالملائمة للحالة هي مقياس الخير فقد جعل إدراك الجميل من اللذات العقلية الباطنة التى تمثل بالنسبة للعقل الاستمتاع العقلى والتذوق العقلى الذى يمثل الخير عند العقل.

ويضرب " ابن سينا " مثلاً على قوة اللذة الباطنة الناشئة عن جمال الباطن إذا ما قيست باللذة الحسية فيذكر : " إن اللذات الباطنة مستعلية على اللذات الحسية وليس ذلك فى العاقل فقط بل أيضاً فى العجم من الحيوانات فإن من كلاب الصيد ما يقتتص على الجوع ثم يمسكه على صاحبه وربما حمله إليه، والمرضعة من الحيوانات تؤثر ما ولدته على نفسها " (٣).

يجعل " ابن سينا " (إدراك الجميل) من أسباب اللذة العقلية، ويعتبر الخير عند العقل والخير الملائم لأى شئ يتحقق فى كمال هذا الشئ واكتماله وإدراكه، ويفسر

(٢٠١) ابن سينا: الإشارات والتبهيئات، مرجع سابق، ص ٦٥.

(٣) ابن سينا: الإشارات والتبهيئات، (النمط الثامن فى البهجة والسعادة)، ص ٦٥.

"ابن سينا" هذه المسألة بقوله : " وكل خير بالقياس إلى شيء ما فهو الكمال الذى يختص به وينحوه باستعداده الأول، وكل لذة فإنها تتعلق بأمرين بكمال خيرى، وبإدراك له من حيث هو كذلك " (١) .

إذن الكمال وإدراكه هو المعيار، الكمال الملائم للموضوع، وإدراك هذا الموضوع فى كماله، وينبه " ابن سينا " أن اللذة العقلية هى أكثر كمالاً من الكمالات التى للذة الحسية الضيقة المحبوسة فى مضيق الحواس وعوائقها من مأكّل ومشرب وغير ذلك، والانشغال باللذة الحسية وجعلها الغاية والهدف يصبح بمثابة نقص فى الكمال الملائم للنفس والروح ، فالنفس والروح تتوق إلى الإدراك العقلى للجمال، واتساع مداه عما ينحصر فى الإدراك الحسى المحدد فى شواغل الحس، ومن شأن الإدراك لكمال الجمال العقلى، انفتاح الأرواح وترقيتها فى مدارج الحس العقلى التى هى أرحب وأكثر اتساعاً وتعتبر هذه خطوة فى طريق إدراك الكمال الأعلى المنزه، ومن شأن هذا الإدراك وجود اللذة العقلية السامية.

يقول " ابن سينا " : " تنبيه الآن إذا كنت فى البدن وشواغله وعوائقه فلم تشتق إلى كمالك المناسب، ولم تتألم بحصول ضده، فاعلم أن ذلك منك لا منه " (٢) .

ويؤكد " ابن سينا " فى موضع آخر : " إن عدد تفاصيل العقلى لا يكاد يتناهى، والحسى محصور فى قلة وإن كثرت فبالأشد والأضعف، ومعلوم أن نسبة اللذة إلى اللذة نسبة المدرك إلى المدرك والإدراك إلى الإدراك فنسبة اللذة العقلية إلى الشهوانية نسبة جليلة الحق الأول وما يتلوه إلى مثل كيفية الحلاوة ونسبة الإدراكيين " (٣).

(١) ابن سينا : المرجع السابق، ص ٦٥.

(٢،٣) ابن سينا : الإشارات والتنبيهات، مرجع سابق، ص ٦٧.

مفاهيم الجمال عند الفارابي

(أبى نصر محمد بن محمد بن أوزلغ بن طرخان الفارابي)

(المعروف بالمعلم الثاني - ٢٦٠ - ٣٣٩ هـ)

يقول " الفارابي " : " الجمال والبهاء والزينة فى كل موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل ويبلغ استكماله الأخير " (١) . وهو فى هذا التعريف يقترب كثيراً من تعريف الغزالى وابن سينا إلى حد المطابقة.

و " إذا كان الأول وجوده أفضل الوجود فجعله إذن فائت لجمال كل ذى جمال، وكذلك زينته وبهاؤه وجماله له بجوهره وذاته، وذلك فى نفسه وبما يعقله من ذاته " (٢) .

يتصور الفارابي أن الكمال من أسباب الجمال وأهم عناصره فيذكر أن الموجودات متى اكتملت لها خواصها وعناصرها وبلغت غاية الاكتمال كانت فى غاية الجمال والبهاء والزينة، وبما أن الموجودات لا يتم لها الكمال دائماً وإن تم فلفترة من الزمان ثم إلى زوال إذن فإن الأول هو الدائم الكامل الأزلئ الأبدى وعلى ذلك فإن جماله فوق كل جمال، وزينته وبهاؤه وجماله له بجوهره وذاته، ويتوافق هذا المعنى مع معنى حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: " الله جميل يحب الجمال " .

ويؤكد الفارابي: " إن زينته وبهاؤه وجماله له فى جوهره وذاته، وجمالنا وزينتنا وبهاؤنا هى لنا بعرضنا لا بذاتنا وللأشياء الخارجة عنا، لا فى جوهرنا، والجمال والكمال فيه ليسا سوى ذات واحدة " (٣) .

أى أن الله الواحد ذا الجلال والجمال والإكرام هو الواحد المطلق بذاته وصفاته وأسمائه وهو مصدر الجمال فى الكون والموجودات، فهو الجمال الكلى الواحد الذى ليس كمثله شئ ، أما الجمال والزينة والبهاء للموجودات فهى تتحقق عن طريق العرض ،

(١، ٢) الفارابي : السياسة المدنية، تحقيق: فوزى النجار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ، ص ٤٦ .

(٣) الفارابي : آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٣٥ .

كالأشياء المكملة الخارجية الفرعية، والصفات المزينة للموجود والمكملة له، وعلى ذلك فالعرض زائل ومحدود لأنه مضاف للشيء وليس هو فى ذاته، كما أن العرض غير دائم دواماً مطلقاً ولكن دوامه محدود، وهذا هو الفرق بين الجمال المطلق والجمال العرضى. الجمال المطلق الواحد بذاته الكلى، والجمال العرضى المتعدد بعناصره وأعراضه الجزئى.

ويذكر الفارابى: " أن الإنسان يستفيد الجمال عند الناس والكرامة والجلال والتعظيم فى اقتناء الأشياء المعدنية والحجرية، ولا الجمال الجسمانى، ولا الجمال النفسانى سوى الوضوع والاعتبار فقط، وإن لها ألواناً يعجبون بها فقط ويستحسنون منظرها فقط، وأنها قليلة الوجود ^(١) .

وربما كان يقصد الفارابى من اقتناء الأشياء المعدنية والحجرية الذهب والأحجار الكريمة، وأنها مكملات للجمال والكرامة والتعظيم والإجلال عند الناس لمن اقتناها وذلك لألوانها الحسنة وشكلها الجميل الذى يعجب الناس وكذلك لندرتها وعدم توفرها فى متناول الجميع.

وربما جاء الفارابى بهذا المثل بالذات (الأشياء المعدنية والحجرية) للدلالة على الجمال الجزئى العرضى الذى يعتبر شيئاً جميلاً مكماً وليس شيئاً جوهرياً فى النفس، وتستدل الباحثة على ذلك من خلال مقولاته السابقة (لا الجمال الجسمانى، ولا الجمال النفسانى) وربما كان يقصد ذلك لأن الجمال الجسمانى أو النفسانى قد يكون صفة جوهريّة فى الإنسان وإن كانت أيضاً عرضية لأنها إلى زوال بعد فترة من الزمن حيث يفنى الجسم والنفس.

ومن ناحية أخرى ففى ذكر الفارابى للفظتى (الجمال الجسمانى والجمال النفسانى) إشارة إلى نوعين من الجمال (جمال الشكل وجمال المضمون) وإن لم يكن قد استفاض فى شرح الفرق بينهما مثلاً فعل الشيخ الغزالى.

(١) الفارابى : كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدى، دار المشرق، بيروت، ص ٩٧ - ٩٨.

ومن ناحية أخرى فقد حدد الفارابي مستويات لإدراك الجمال بدأها من الموجود
الإنسانى الذى يتحقق له " الجمال والبهاء والزينة عندما يتحقق وجوده الأفضل ويحصل له
كماله الأخير " (١) " إلا أن كمال وجوده ومصيره بالفعل وبهاء وزينته وجماله، إنما
يستفيدة بأن يعقل ليس الأشياء التى فوقه فى الرتبة فقط، بل وبأن يعقل الأشياء التى هى
دونه فى الرتبة " (٢) .

ثم حدد الفارابي مستوى آخر فى إدراك الجمال بالنسبة للأجسام السماوية
والجواهر الروحانية التى يطلق عليها مسمى " الثوانى والعقل الفعال " فيذكر : " إن
الثوانى والعقل الفعال ليس واحداً منها يكتفى بأن يحصل له بهاء الوجود وزينته، ولا
الغبطة والالتذاذ بالجمال بأن يقتصر على أن يعقل ذاته وحدها... إلا أن هذه ليس فى
طباعها أن يكون لها بهاء الوجود وجماله وزينته بأن تعقل ما هو دونها فى الوجود ، وما
يوجد عن كل واحد منها أو ما يتبع كل واحد من الموجودات " (٣) .

ويوضح " الفارابي " الفرق بين هذه الموجودات والموجود الإنسانى والذى يحدده
فى: " أنها لا تحتاج إلى استكمال وجودها إذ هى كاملة منذ أول أمرها بينما يحتاج
الإنسان إلى ذلك " (٤) .

وذلك لأن كمال وجوده ومصيره بالفعل وبهاء وزينته وجماله، إنما يستفيدة بأن
يعقل ليس الأشياء التى فوقه فى الرتبة فقط، بل وبأن يعقل الأشياء التى هى دونه فى
الرتبة أيضاً " (٥) .

(١) الفارابي : آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٣٥ .

(٢، ٣) الفارابي: السياسة المدنية ، مرجع سابق، ص ص ٤٠ - ٤٢ .

(٤) الفارابي : آراء أهل المدينة الفاضلة ، مرجع سابق، ص ص ٤٦ ، ٥٤ .

(٥) الفارابي: السياسة المدنية ، مرجع سابق، ص ص ٤٢ - ٤٦ .

ثم يصل الفارابي إلى أعلى مستوى من مستويات إدراك الجمال، ويلفت النظر إلى أنه ليس هناك نسبة بين إدراك الجمال في الوجود الإنساني النسبي المحدود المفتقر إلى الأغيار وبين الجمال الكلى اللامتناهى الجوهرى " وإذا كان الأول وجوده أفضل الوجود فجماله فانت لجمال كل ذى جمال، وكذلك زينته وبهاؤه وجماله له بجوهره وذاته" (١) .

وبذلك يصعد بنا الفارابي إلى مناخ جمالى من نوع آخر لا تدركه الأبصار أو العقول، ولكن ربما أدركته البصائر والقلوب والأرواح عندما تتحرر من أغلال المادة لتنتشع بغلالة الروح الشفافة .

وينتقل الفارابي بمفاهيم الجمال من القياس الجمالى الأكثر اتساعاً وكلية وشمول إلى القياس الجمالى الأكثر تحديداً وخصوصية والمرتبطة بالواقع العملى ارتباطاً وثيقاً، فنجدته فى موضع آخر من كتابه " التنبيه على سبيل السعادة " قد تناول جوانب أخرى وأوجه عديدة للجمال ومفاهيمه .

فقد قرن الفارابي " اللذيد بالنافع بالجميل " وجعل الثلاثة أهداف الصنائع جميعها والغاية من فعلها ، وجعلها أيضاً تمثل الأهداف الإنسانية بعامة، أما بالنسبة لمفهوم النفعية أو المنفعة عند الفارابي واقتترانها باللذة والجمال، فإن مفهومها عنده يختلف عن مفهوم النفعية المعاصر الذى يعتبر نتاج للفلسفة البراجماتية المادية والذى نشأت من خلاله مدرسة الباهواوس فى الفن ومبدؤها الأساسى: أن الفن لا بد أن تكون له وظيفة نفعية، إلا أن مبدأ النفعية عند الفارابي يجعل وجود النافع إما فى اللذة وإما فى الجميل .

ويؤكد الفارابي : أن " معنى النافع " هو الذى يميز " السير " أيها أجود وتتميز به أعمال الخير والأفعال الصالحة وبه يستفيد القوة على فعلها، والصناعات التى يتصرف بها فى المدن مقصودها النافع الذى يميز السير وبها يستفاد القوة على فعل ما

(١) الفارابي: السياسة المدنية، ص ٤٦.

يستخير فإن مقصودها أيضاً من الجميل، من قبل أن تحصيلها العلم واليقين بالحق، ومعرفة الحق واليقين هي لا محالة جميلة" (١).

ويعود الفارابي ليجمع ويحدد مفاهيمه عن الجميل والنافع ليجعل هاتين الخاصيتين أهدافاً للصنائع كلها، وذلك لأن أهداف الصنائع عنده تتحدد إما في الجميل وإما في النافع.

ويقسم الفارابي الصنائع إلى قسمين فيقول: "الصنائع صنفان: صنف تحصل لنا به معرفة ما يعلم فقط، وصنف يحصل لنا به علم ما يمكن أن يعمل والقدرة على عمله، والصنائع التي تكسبنا علم ما يعمل والقوة على عمله صنفان: صنف يتصرف به الإنسان في المدن، مثل الطب والتجارة والفلاحة... وسائر الصنائع التي تشبه هذه، وصنف يتصرف به الإنسان في السير أيها أجود وتتميز به أعمال البر والأفعال الصالحة وبه يستفيد القوة على فعلها" (٢).

وبهذا يتسع مفهوم الصنائع عند الفارابي ليشمل كل أعمال الإنسان حتى الأعمال الصالحة الخيرة التي تعود عليه بالمنفعة المعنوية في الدنيا والآخرة بالإضافة إلى الأعمال التي تعود عليه بالمنفعة المادية ويشتغل بها في حياته، ويعود الفارابي ليؤكد أن أهداف أعمال الإنسان جميعها تتحدد في "الجميل أو النافع".

وبهذا قسم الأعمال والصنائع إلى قسمين :

١ - صنائع هدفها الجميل بكل ما يتسع له المعنى من جمال الشكل وجمال المضمون.

٢ - صنائع هدفها النافع بكل ما تشمله كلمة المنفعة من مادية ومعنوية.

يقول الفارابي: "إن مقصود الصنائع كلها إما جميل وإما نافع، إذن الصنائع صنفان: صنف مقصوده تحصيل الجميل، وصنف مقصوده تحصيل النافع. والصناعة التي

(١) الفارابي: الأعمال الفلسفية، تحقيق وتقديم جعفر آل ياسين، بيروت، دار المناهل، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م، ص ٢٥٣.

(٢) الفارابي: الأعمال الفلسفية، المرجع السابق، ص ص ٢٥٤ - ٢٥٥.

مقصودها تحصيل الجميل فقط هي التي تسمى الفلسفة، وتسمى الحكمة على الإطلاق والصناعات التي يقصد بها النافع فليس منها شيء يسمى الحكمة على الإطلاق. ولكن ربما يمس بعضها بهذا الاسم على طريق التشبه بالفلسفة" (١).

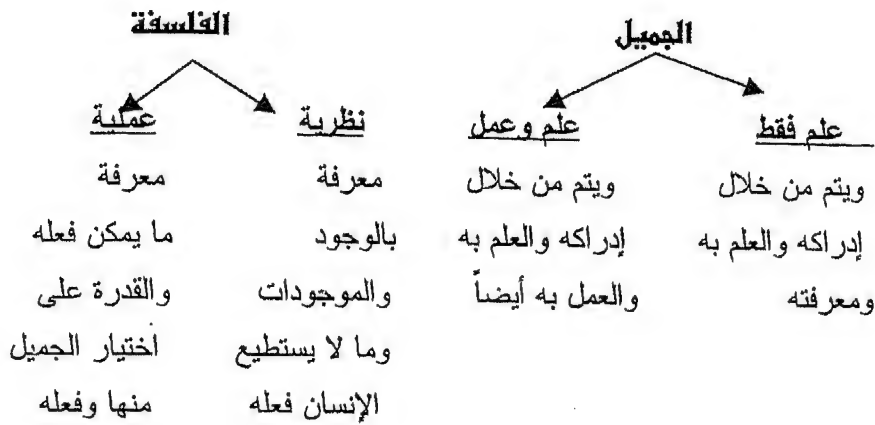
وربما يقصد الفارابي بمقولة: "ربما يمس بعضها بهذا الاسم عن طريق التشبه بالفلسفة"

ربما كان يقصد بها النافع في السير والأعمال الصالحة التي تمس سيرة الإنسان وسط مجتمعه، أنه يندرج تحت مسمى النافع الذي ليس منه شيء يسمى الحكمة على الإطلاق.

وبناء على التقسيم السابق للصنائع قسم "الفارابي" الجميل إلى قسمين، كما صنف العلوم والمعارف إلى قسمين، يقول: "ولما كان الجميل صنفين: صنف هو علم فقط، وصنف هو علم وعمل، صارت صناعة الفلسفة صنفين: صنف به تحصل معرفة الموجودات التي ليس للإنسان فعلها وهذه تسمى النظرية، والثاني به تحصل معرفة الأشياء التي شأنها أن تفعل والقوة على فعل (الجميل) منها، وهذه تسمى الفلسفة العملية" (٣).

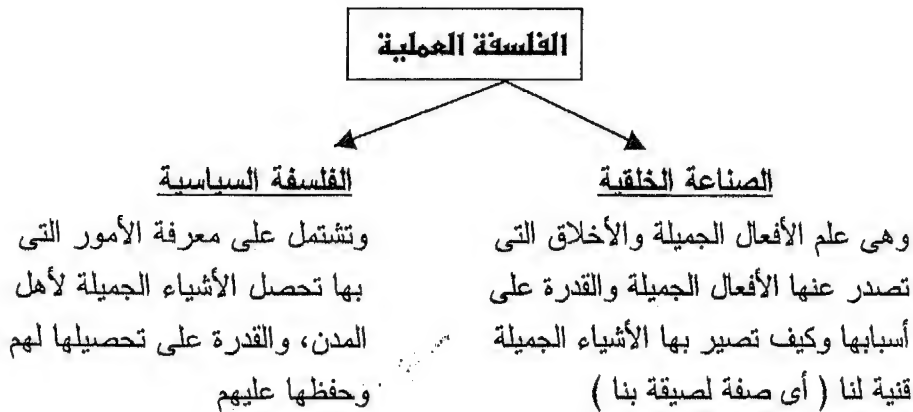
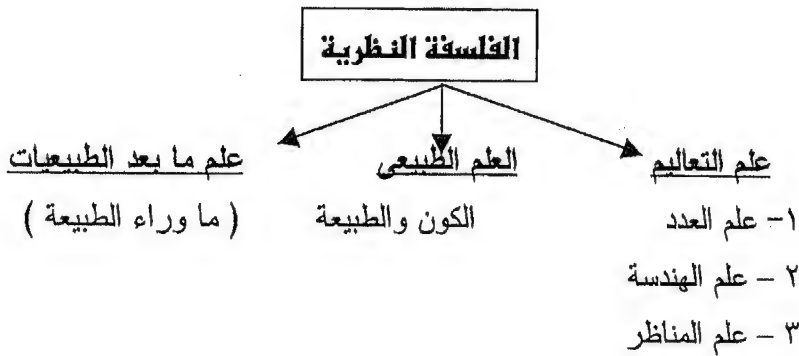
وقد قامت الباحثة بتصميم نموذج توضيحي يوضح تصنيف الفارابي للجميل والفلسفة النظرية ومكوناتها، والفلسفة العملية ومكوناتها.

(١) (٢) الفارابي: الأعمال الفلسفية، المرجع السابق، ص ٢٥٤.



الفلسفة النظرية :

وتنقسم إلى ثلاثة عناصر يشتمل كل منها على أحد عناصر الموجودات التي شأنها أن تعلم فقط.



وفى الحقيقة يجعل " الفارابى " " الجمال والأشياء الجميلة " هى مصدر السعادة ، خاصة وأنه قد أطلق على أحد كتبه اسم " تحصيل السعادة " ، والتنبيه على سبيل السعادة، ويذكر ذلك فى صورة قضية منطقية الحد الأول فيها السعادة، والحد الثانى الجمال أو الأشياء الجميلة التى نتصف بها وتصبح ملازمة لنا من خلال الفلسفة والحكمة والتدبر والتفكر فيها وبالتالى فإن نتيجة قضيته المنطقية تؤكد أن الفلسفة هى مصدر السعادة. فيقول الفارابى: " ولما كانت السعادات إنما ننالها متى كانت الأشياء الجميلة قنية لنا (أى ملازمة لنا كالسعادة) ، وكانت الأشياء الجميلة إنما تصير قنية بصناعة الفلسفة، فلازم ضرورة أن تكون الفلسفة هى التى بها ننال السعادة، وهى التى تحصل لنا بجودة التمييز بين الحق فنعتقده، وبين الباطل فنجتنبه وبين الباطل الشبيه بالحق فلا نغلط فيه" (١).

(١) الفارابى : الأعمال الفلسفية، المرجع السابق ، ص ٢٥٧.

مفاهيم الجمال عند الغزالي
(الإمام أبي حامد محمد بن محمد الغزالي)

المتوفى ٥٠٥ هـ

قسم الإمام الغزالي (الجمال) إلى قطاعين متسعان هما (جمال الظاهر وجمال الباطن) ، والجمال الظاهر هو الجمال المحسوس الملموس التي يتم إدراكه بالحواس، وتحدد خصائصه في جميع الأشكال والصور والأشياء المرئية بالعين، والظاهرة للعين، أما جمال الباطن فهو أكثر اتساعا وعمقا فهذا النوع من الجمال يتم إدراكه من خلال " البصيرة " التي يتميز أصحابها بالفكر العميق والإحساس السليم، والقلب المدرك الذي يدرك أبعادا عميقة ويستوعبها، ولا يقف عند ظواهر الأمور.

يقول الغزالي : " إن الجمال ينقسم إلى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس، وجمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة " (١).

وبهذا التصنيف للجمال الظاهر والباطن، والإدراك عن طريق البصيرة يكون الغزالي قد سبق كانط وشوبنهاور وكروتشه وبرجسون وكل من قال بإدراك الجمال عن طرق البصيرة والحدس وكما قال كانط: " إن الحدس يعتبر ملكة مستقلة للأحاسيس " فما أقرب تعريف كانط من تعريف الغزالي للبصيرة بأنها وسيلة إدراك أقوى من البصر الظاهر وأشد إدراكا من العين وجمال المعاني المدركة من خلالها أعظم وأجل من جمال الصور الظاهرة للبصر. وهذا يؤكد سبق الغزالي لكانط بقرون عديدة.

ويؤكد الغزالي أن من يتوقف عند جمال الظاهر فإن رؤيته قاصرة غافلة عن مواطن جمالية أخرى بعيدة الأثر ويصفه بأنه " محبوس في مضيق الخيالات والمحسوسات " (٢) يظن أن الجمال هو الجمال المرئي فقط أي جمال الشكل فقط.

(٢٠١) أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، ج٤ ، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، بدون تاريخ

ص ٣١٦ ، ٣٢١

فيذكر الغزالي : " في بيان معنى الحسن والجمال اعلم أن المحبوس في مضيق الخيالات والمحسوسات ربما يظن أنه لا معنى للحسن والجمال إلا بتناسب الخلقة والشكل وحسن اللون، وكون البياض مشرباً بالحمرة، وامتداد القامة إلي غير ذلك مما يوصف من جمال شخص الإنسان فإن الحسن الأغلب علي الخلق حسن الإبصار وأكثر التفاتهم إلي صور الأشخاص فيظن أن ما ليس مبصراً ولا متخيلاً ولا متشكلاً ولا ملوناً. فلا يتصور حسنه وإذا لم يتصور حسنه لم يكن في إدراكه لذة فلم يكن محبوباً فهذا خطأ ظاهر فإن الحسن ليس مقصوراً علي مدركات البصر ولا علي تناسب الخلقة وامتزاج البياض بالحمرة ^(١) .

ويتسع محور دائرة الجمال عند الشيخ الغزالي إلي أبعد مدي لنجده يستدل بأدلة ملموسة لتأكيد فكرته في عدم اقتصار الجمال علي مدركات البصر فقط فيذكر: "إننا نقول هذا خط حسن، وهذا صوت حسن، وهذا فرس حسن، بل نقول هذا ثوب حسن وهذا إناء حسن، فأني معني لحسن الصوت والخط وسائر الأشياء إن لم يكن الحسن إلا في الصورة ^(١) .

والغزالي يهدف من وراء تساؤله إلي أن يتتبع كنه الجمال والمعني الكلي له الذي يجمع بين الأشياء الجميلة أو تشترك فيه أنواع الجمال.

ويعود فيجيب علي التساؤل الذي طرحه فيقول: " إن كل شيء فجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له، فإذا كانت جميع كمالاته حاضرة فهو في غاية الجمال وإن كان الحاضر بعضها، فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر فالفرس الحسن هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو وتيسر كروفر عليه، والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها. ولكل شيء كمال يليق به، وقد يليق بغيره ضده، فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به، فلا يحسن الإنسان بما يحسن به الفرس، ولا يحسن الخط بما يحسن به الصوت، ولا تحسن الألوان بما تحسن به الثياب ^(٢) . وعند الغزالي لكل مجال من المجالات جمال خاص به يتمثل في اكتمال خصائصه وتنظيمها

(١، ٢) أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، مرجع سابق، ص ٣١٦.

في إطار التناسب مع وظيفتها والشيخ الغزالي يهدف إلى التوصل إلى معنى الجمال الذي تتصف به المحسوسات والمرئيات، فيقول إن معنى (الجمال هو الكمال) ولكن أي كمال؟ هو الكمال الملائم والمناسب واللائق للعنصر أو الموضوع محور الجمال أو الذي يتصف بالجمال، وعندما يؤكد الغزالي أن معنى الحسن والجمال ليس هو التناسب في الشكل أو اللون أو المظهر الخارجي فقط فهنا نتبين لنا رؤيته الجمالية العميقة التي يحاول من خلالها التوصل إلى كنه وجوهر الجمال والمبدأ الأساسي الذي يصبغ المحسوسات بصبغة الجمال، فمعنى الجمال عنده ليس هو التناسب في الشكل أو اللون كالاستطالة أو السباض فقط لأن هذه سمات وخصائص وعناصر مكملة لشكل الشيء موضوع الجمال ومصاحبة له، وليست هي الجمال بعينه ولكنها قيم جمالية موازية للجمال تعبر عنه، وعناصر جمالية متي تحققت تحقق الجمال.

أما معنى الجمال الحقيقي فهو في اكتمال خواص وسمات الشيء موضوع الجمال، وعدم نقصها سواء في الشكل المدرك بالبصر واكتمال الهيئات والصور والعناصر المدركة بالفعل كالخط الحسن مثلا الذي يجمع كل ما يليق بالخط من شكل متناسب ومتوازي ومستقيم والترتيب المنتظم في أشكال الحروف، كما يجمع بين كل هذا وبين المضمون الذي تعبر عنه هذه الحروف.

ويمكن القول أيضا أن معنى الجمال عنده هو التوافق بين الشكل المرئي وكيفية أداء وظيفته التي خلق لها أو صنع من أجل أدائها، كالفرس الذي يجمع بين الهيئة والشكل واللون وحسن أداء الوظيفة، كحسن العدو وتيسر الكر والفر.

والجمال الذي يجمع بين اكتمال الشكل واكتمال المضمون مع الوظيفة يختلف باختلاف الأشياء الجميلة، فجمال الفرس يختلف عن جمال الإنسان الذي يتنوع ويختلف عن جمال الثياب التي تختلف عن الأصوات الجميلة.. إذن فالجمال معنى عام شامل، ولكن يختلف باختلاف صورته في المحسوسات والمسموعات والمرئيات.

فالجمال يتوحد في المعنى العام ويتنوع في أشكال عناصره ومظاهره يقول الشيخ الغزالي: " وكل شيء كمال يليق به، وقد يليق بغيره ضده فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به، فلا يحسن الإنسان بما يحسن به الفرس، ولا يحسن الخط بما

يحسن به الصوت، ولا تحسن الألوان بما تحسن به الثياب وكذلك سائر الأشياء^(١).

وكل الأشياء الجميلة المدركة بالحواس لا يختلف علي إدراكها وإدراك حسنها، ولا يختلف علي الاستمتاع بتذوقها ولكن الاختلاف يحدث في "الجمال" غير المحسوس.

ويذكر الغزالي: "أن هذه الأشياء وإن لم تدرك جميعها بحس البصر مثل الأصوات والطعوم فإنها لا تنفك عن إدراك الحواس لها فهي محسوسات، وليس ينكر الحسن والجمال للمحسوسات ولا ينكر حصول اللذة بإدراك حسنها، وإنما ينكر ذلك في غير المدرك بالحواس"^(٢).

ويصنف الشيخ الغزالي أنواع الجمال الذي لا يدرك بالحواس فيذكر الخلق الحسن والعلم والسييرة والأخلاق الجميلة التي يقصد بها: "العلم والعقل والعفة والشجاعة والتقوي والكرم والمروءة وسائر خلال الخير التي تدرك (بنور البصيرة الباطنة)"^(٣). وفي هذا ربط للجمال بالأخلاق، وفي هذا سبق أيضاً لعلماء الجمال المعاصرين الذين ربطوا علم الجمال بعلم الأخلاق.

ويقوم الإمام الغزالي بإثبات قضيته القائلة بأن الجمال الغير مدرك بالحواس محبوب أيضاً فيؤكد أن حب الجمال فطرة بداخل كل نفس سوية متزنة فإن هذه المظاهر الجمالية الأخلاقية محبوبة ومدركة في حد ذاتها وفيمن اتصف بها كالأنبياء والصحابة والأئمة، حتي وإن لم نري صورهم أو نعرفهم بشخصهم، وإنما تنامت إلينا أخبارهم عبر الزمان. فحب هؤلاء الناس ليس بسبب أشكالهم الجميلة فقط لأن هناك من لم ير جمال الرسول صلي الله عليه وسلم، لكنه علي استعداد للتضحية في سبيله بأغلي وأثمن ما يملك بالمال والولد. فهذا النوع من الجمال محبوب رغم أنه غير مدرك بالحواس، إذن هناك جمال محبوب وغير مدرك بالحواس. فهي قضية منطقية مؤكدة.

(١) الشيخ أبو حامد الغزالي : المرجع السابق، ص ٣١٦.

(٢) المرجع السابق: ص ٣١٦.

(٣) أبو حامد الغزالي: المرجع السابق، ص ٣١٧.

ويؤكد الشيخ الغزالي في ص ٣١٧ أن هذا النوع من الجمال هو الجمال الخالد الباقي لأنه لا يتغير عبر السنين فجمال الشكل زائل بزوال أعضائه بالفناء أو بالتغير الزمني ولكن جمال المضمون دائم إلي حد ما.

فيقول: " وليت شعري من يحب (الشافعي) مثلاً، فلم يحبه ولم يشاهد صورته قط، ولو شاهده ربما لم يستحسن صورته فاستحسانه الذي حمله علي إفراط الحب هو لصورته الباطنة لا لصورته الظاهرة، فإن صورته الظاهرة قد انقلبت تراباً مع التراب، وإنما يحبه لصفاته الباطنة من الدين والتقوي وغازاة العلم والإحاطة بمدارك الدين، وانتهاضه لإفادة علم الشرع ونشره هذه الخيرات في العالم، وهذه أمور جميلة لا يدرك جمالها إلا بنور البصيرة أما الحواس فقاصرة عنها، وكذلك من أحب أبا بكر الصديق رضي الله عنه أو علياً رضي الله عنه، ليس يحب عظمه ولحمه وجلده وشكله وإنما يحب أخلاقه وسيرته الحسنة وهي الصفات المحمودة التي هي مصادر السيرة الجميلة، فكان الحب باقياً ببقاء تلك الصفات مع زوال جميع الصور" (١).

وبهذا يكون الغزالي قد تناول قضية من أهم قضايا علم الجمال وهي قضية (الشكل والمضمون) سابقاً بذلك فلاسفة الجمال الحديث والمعاصر.

ويرجع الإمام الغزالي الجمال الباطن المدرك بالبصيرة إلي خاصيتين ترتكز عليهما جميع الصفات الجميلة هما (العلم والقدرة)، (العلم) بالحق والحقيقة وحقائق الأمور الجميلة المستحسنة. و(القدرة) علي اتباعها والسير في ركابها والاتصاف بها وبالتالي حبها. والعلم والقدرة صفات لا تدرك بالحواس ولكن تدرك آثارهما المترتبة عليهما من الأخلاق الجميلة.

يقول الإمام الغزالي عن أسباب الصفات الجميلة: " أنها ترجع إلي (العلم والقدرة) إذا علم الإنسان حقائق الأمور الجميلة وقدر علي حمل نفسه عليها بقهر شهواته فجميع خلال الخير يتشعب علي هذين الوصفين، وهما غير مدركين بالحس

(١) أبو حامد الغزالي: المرجع السابق، ص ٣١٧.

ومحلها من جملة البدن جزء لا يتجزأ فهو المحبوب بالحقيقة وليس للجزء الذي لا يتجزأ صورة وشكل ولون يظهر للبصر حيث يكون محبوباً لأجله، إذن الجمال موجود في السير ولو صدرت السيرة الجميلة من غير علم وبصيرة لم يوجب ذلك حباً، فالمحبوب مصدر السير الجميلة وهي الأخلاق الحميدة والفضائل الشريفة وترجع جملتها إلى كمال العلم والقدرة وهو محبوب بالطبع، وغير مدرك بالحواس^(١).

ويتم إدراك هذه الأفعال الجميلة والأخلاق الجميلة من خلال الحدس والبصيرة الناتجة عن كمال (العلم) بأبعاد هذه الأشياء الجميلة وكمال (القدرة) علي الاتصاف بها، مما يوجد الإحساس بالغبطة تجاهها وبالتالي يزكي الإحساس بحب هذه الأفعال الجميلة وحب من اتصف بها.

" لأن كل جمال وحسن فهو محبوب، والصورة ظاهرة وباطنة والحسن والجمال يشملهما، وتدرك الصور الظاهرة بالبصر الظاهر والصور الباطنة بالبصيرة الباطنة فمن حرم البصيرة الباطنة لا يدركها ولا يلتذ بها ولا يحبها ولا يميل إليها، ومن كانت الباطنة أغلب عليه من الحواس الظاهرة كان حبه للمعاني الباطنة أكثر من حبه للمعاني الظاهرة فشتان بين من يحب نقشاً مصوراً علي الحائط لجمال صورته الظاهرة وبين من يحب نبياً من الأنبياء لجمال صورته الباطنة^(٢)."

وهو هنا يعرض لمستويين من مستويات الجمال بينهما بون متسع جداً وذلك لتتضح أبعاد كل منهما كما يوجه النظر إلى الفرق الكبير بين قطاعين من أنواع الجمال، كما يوجه النظر أيضاً إلى الفرق بين تذوق الجمال في الظاهر البصري المحدود في الفن (نقشاً مصوراً علي الحائط لجمال صورته الظاهرة) وبين تذوق الجمال الباطن لمحير المحدود (من يحب نبياً من الأنبياء لجمال صورته الباطنة تلك الثنائية بين الجمال الظاهر والجمال الباطن).

الجمال المبهج للعين والجمال المبهج للروح والنفس.

(١) الغزالي: المرجع السابق، ص ٣١٧.

(٢) الشيخ أبو حامد الغزالي: المرجع السابق، ص ٣١٧.

الجمال البهي المنسجم المتآلف المتوافق. والجمال الجليل السامي المثالي
الباقى الحقيقي المجسد للمعاني الخالدة.

وكان الشيخ الغزالي هنا يوضح الفرق بين معني الجمال في الفن (نقشا
مصوراً علي الحائط لجمال صورته الظاهرة).

وبين الجمال في معناه الشامل المتسع الذي يشمل جمال الشكل والمضمون
ويمكن اعتبار الغزالي علي هذا الأساس أنه أول من قال بالشكل والمضمون في
موضوع الجمال وأول من قسم الجمال إلي نوعين ظاهر وباطن وهو بهذا قد سبق
علماء الجمال المعاصرين بقرون طويلة.

وهذا وجه من أوجه كثيرة للسبق من قبل علماؤنا المسلمون في مجالات
متعددة في الحضارة الإسلامية.

إدراك جوهر الجمال عند الغزالي:

جاء ذكر الجمال عند الغزالي في الجزء الرابع من كتابه القيم إحياء علوم
الدين في (باب كتاب المحبة والشوق والأنس والرضا). حيث ذكر أن المحبة لله
تعالى ولرسوله صلى الله عليه وسلم هي الغاية القصوي من المقامات والذروة العليا
من الدرجات، وجاء في بيان أسباب المحبة: " أن يحب الشيء لذاته لا لحظ ينال منه
وراء ذاته، بل تكون ذاته عين حظه وهذا هو الحب الحقيقي البالغ الذي يوثق بدوامه،
وذلك كحب الجمال والحسن، فإن كل جمال محبوب عند مدرك الجمال وذلك لعين
الجمال وذلك لأن إدراك الجمال فيه عين اللذة (أي تذوق هذا الجمال والاستمتاع به
واللذة محبوبة لذاتها لا لغيرها، ولا تظن أن حب الصور الجميلة لا يتصور إلا لأجل
قضاء شهوة، لأن ذلك لذة أخرى قد تحب الصور الجميلة لأجلها أما (جوهر الجمال)
وإدراك نفس الجمال أيضاً لذة فيجوز أن يكون محبوباً لذاته، وكيف ينكر ذلك
والخضرة والماء الجاري محبوب لا ليشرب الماء وتوكل الخضرة أو ينال منها حظ
سوي نفس الرؤية؟ وقد كان رسول الله صلى الله عليه وسلم تعجبه الخضرة والماء
الجاري، والطباع السليمة قاضية باستلذاذ النظر إلي الأنوار والأزهار والأطيار
المليحة الألوان، الحسنة النقش، المتناسبة الشكل، حتي أن الإنسان لتتفرج عنه الغيوم

والهموم بالنظر إليها لا لطلب حظ وراء النظر ^(١).

والغزالي يلفت النظر إلى حب الجمال وتذوقه وإدراكه لا لنفع مادي ولكن حب وتذوق جوهر الجمال لذاته فيقول: " فهذه الأسباب ملذة وكل لذيق محبوب، وكل حسن وجمال فلا يخلو إدراكه عن لذة ولا أحد ينكر كون الجمال محبوباً بالطبع، فإن ثبت أن الله جميل كان لا محالة محبوباً عند من انكشف له جماله وجلاله كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: " إن الله جميل يحب الجمال " .

الإدراك الحسي للجمال عند الغزالي :

ولقد قسم الغزالي المدركات الحسية وجعل لكل حاسة نوع من المدركات الحسية تختص به وتتذوقه فكان بذلك من أوائل الذين صنفوا مجالات للإدراك الحسي وارتباطه بالتذوق ومن خلال الإدراك الحسي قسم أنواع الجمال المحسوس إلى خمس أنواع:

١ - الجمال المرئي في المدركات المنظورة، ويستتبعه تذوق للذة بصرية من خلال العين والنظر.

٢ - الجمال المسموع في المدركات المسموعة ويستتبعه تذوق للذة سمعية من خلال السمع.

٣ - الجمال في الروائح الزكية الجميلة ويستتبعه تذوق للذة من خلال الأنف.

٤ - الجمال في الأطعمة المتذوقة ويستتبعه لذة من خلال التذوق للأطعمة.

٥ - الجمال الملموس في الملمس الجميل الناعم... اللمس.

والفقرة التالية تؤكد ما سبق فقد ذكر الغزالي: " أن الحب لما كان تابعاً للإدراك والمعرفة انقسم لا محالة بحسب انقسام المدركات والحواس، فلكل حاسة إدراك لنوع من المدركات، ولكل واحدة منها لذة في بعض المدركات وللطبع بسبب تلك اللذة ميل إليها، فكانت محبوبات عند الطبع السليم، فلذة العين في الإبصار وإدراك المبصرات الجميلة، والصور الجميلة الحسنة المستلزمة، ولذة الأذن في النغمات الطيبة

(١) أبو حامد الغزالي: المرجع السابق، ص ٣١٦.

والموزونة، ولذة الشم في الروائح الطيبة، ولذة الذوق في الطعوم، ولذة اللمس في اللين والنحومة»^(١).

البصيرة كوسيلة إدراك أكثر اتساعاً من الحواس :

ويوضح الغزالي أن الحواس الخمس تشترك فيها البهائم مع الإنسان ويذكر أن هناك مدرك حسي سادس وهو البصيرة الباطنة ويؤكد أن البصيرة أقوى من البصر الظاهر في الإدراك لأنها تدرك أموراً تعلو فوق الحواس وتتصل بالقلب الذي يعتبر أشد إدراكاً للجمال من العين، والعقل، والعقل الذي يدرك جمال المعاني أكثر اتساعاً وأشمل وأعم من إدراك جمال الصور المرئية الملموسة.

ومن هنا نجد أن الغزالي أضاف إلي أدوات إدراك الجمال عند الإنسان العقل أو القلب أو البصيرة، والعقل والقلب عنده مترادفين بمعنى واحد حيث يذكر: " أن هناك حساً سادساً مظنته القلب لا يدركه إلا من كان له قلب، ويذكر أن الحس السادس هذا يعبر عنه إما بالعقل أو بالنور أو بالقلب أو بما شئت من العبارات، فالبصيرة الباطنة أقوى من البصر الظاهر، والقلب أشد إدراكاً من العين، وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للإبصار، فتكون لا محالة لذة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الإلهية التي تجل عن أن تدركها الحواس أتم وأبلغ، فيكون ميل الطبع السليم والعقل الصحيح إليه أقوى" ^(٢).

وهو هنا يلفت النظر إلي جمال الباطن أو جمال المضمون أو المحتوي ويؤكد أن جمال المضمون أكثر اتساعاً وعمقاً من جمال الظاهر المباشر كما يتضمن معاني أرقى وأسمى من أن تدرك بالحواس فقط، وهو يفسر كنه البصيرة ومعنى الإدراك عن طريق القلب.

فيقول في موضع آخر: " إذا كانت لذة السمع والبصر والشم في الاستماع والإبصار والشم، فكذلك في القلب غريزة تسمى النور الإلهي لقوله تعالى: [أَفَمَنْ شَرَحَ اللَّهُ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ فَهُوَ عَلَى نُورٍ مِنْ رَبِّهِ فُؤِيلٌ لِلْقَاسِيَةِ قُلُوبَهُمْ مِنْ ذِكْرِ

(١، ٢) أبو حامد الغزالي: مرجع سابق، ص ٣١٤.

الله سورة الزمر: آية ٢٢، وقد تسمى العقل وقد تسمى البصيرة الباطنة وقد تسمى نور الإيمان واليقين، ولا معني للاشتغال بالأسامي فإن الاصطلاحات مختلفة، والضعيف يظن أن الاختلاف واقع في المعاني لأن الضعيف يطلب المعاني من الألفاظ^(١).

يقصد بذلك المظهر المحدود للمعنى وليس الجوهر المتسع الشامل.

" فالقلب مفارق لسائر أجزاء البدن بصفة بها يدرك المعاني التي ليست متخيلة ولا محسوسة كإدراكه خلق العالم أو افتقار العالم إلي خالق قديم مدبر حكيم موصوف بصفات إلهية ولنسم تلك الغريزة عقلاً بشرط أن لا يفهم من لفظ العقل ما يدرك به طرق المجادلة والمناظرة، فقد اشتهر اسم الفعل بهذا، ولهذا ذمه بعض الصوفية، ولكنه الصفة التي فارق الإنسان بها البهائم، وبها يدرك معرفة **الله** تعالى، أعز الصفات فلا ينبغي أن تدم، وهذه الغريزة خلقت ليعلم بها حقائق الأمور كلها، فمقتضي طبعها المعرفة والعلم وهي لذتها كما أن مقتضي سائر الغرائز هو لذاتها ولا يخفي أن في العلم والمعرفة لذة^(٢).

والشيخ هنا يود أن يضيف إلي أدوات الإدراك أداة يؤكد أنها هامة جداً، بما أنها أداة للمعرفة والعلم خاصة إذا كانت " معرفة **الله** "، وأداة الإدراك هذه هي (العقل) الذي تعرف الحقيقة من خلاله وذلك لأن غريزة العقل ولذته في المعرفة والعلم مثلاً كانت كل غريزة تختص بإدراك حسي خاص بها.

يقول الغزالي: " إن حب الجمال والحسن هو الحب الحقيقي البالغ الذي يوثق بدوامه لأن كل جمال محبوب عند مدرك الجمال، وذلك لعين الجمال، لأن إدراك الجمال فيه عين اللذة، واللذة محبوبة لذاتها لا لغيرها، ولا تظن أن حب الصور الجميلة لا يتصور إلا لأجل قضاء شهوة، فإن قضاء الشهوة لذة أخرى قد تحب الصور الجميلة لأجلها، وإدراك نفس الجمال أيضاً لذية فيجوز أن يكون محبوباً لذاته، وكيف ينكر ذلك والخضرة والماء الجاري محبوب لا ليشرب الماء وتوكل الخضرة أو ينال

(١، ٢) أبو حامد الغزالي: المرجع السابق، ص ٣١٤.

منها حظ سوى نفس الرؤية، وقد كان رسول الله صلى الله عليه وسلم تعجبه الخضرة والماء الجاري، والطباع السليمة قاضية باستلذاذ النظر إلى الأنوار والأزهار والأطيار المليحة الألوان الحسنة النقش المتناسبة الشكل، حتي أن الإنسان لتتفرج عنه الهموم والغموم بالنظر إليها لا لطلب حظ وراء النظر^(١).

يقصد الشيخ الإمام الغزالي إن حب الجمال والحسن وتذوقهما والاستمتاع بهما الحب الثابت الدائم الحقيقي الموثوق بدوامه وذلك لأن إدراك "الجمال" في حد ذاته كقيمة عليا منزّه عن الغرض منه يوجد تذوق، وهذا التذوق يوجد متعة من خلال إدراكه وقد لا يتصور البعض حب "الجمال" في ذاته منزّه عن الغرض والمنفعة، ويضرب مثلاً لذلك أن الخضرة والماء الجاري محبوب لذاته يوجد متعة نفسية داخلية لدي الإنسان حتي وإن لم يكن سيشرب الماء أو يأكل الخضرة بل من خلال النظر والتذوق فقط، ويستدل ويؤكد أن الفطرة التي فطر الله الناس عليها تقضي بحب الجمال والاستمتاع البصري بالنظر إلى الأنوار والأزهار والأطيار المليحة الألوان، الحسنة النقش، المتناسبة الشكل، وأن التذوق البصري يوجد حالة وجدانية لدي الإنسان فتتفرج عنه الهموم والغموم. ويتوازن ويتعادل نفسياً وروحياً. دون أن يكون من وراء ذلك نفع مادي حسي وحب الأشياء الجميلة في ذاتها يوجد لدي النفس والروح ارتياحاً داخلياً وحب للاستمتاع بها وتذوقها، ويستدل علي ذلك - أن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يعجبه الخضرة والماء الجاري والرسول الكريم رمز للكمال الإنساني في الحضارة الإسلامية الذي قال له الله تعالى: [وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين]^(٢). فرسالته العالمية التي جاء بها هي رحمة عالمية بكل ما تحمله هذه اللفظة العميقة المعاني (الرحمة) من استقرار نفسى وهدوء واتزان وود وعطف وجمال كلي فلا عجب أن يستشهد الغزالي بكلماته.

(١) أبو حامد الغزالي: المرجع السابق، ص ٣١٦.

(٢) سورة الأنبياء : الآية ١٠٧

ويؤكد الشيخ الغزالي " أن لا أحد ينكر كون الجمال محبوباً بالطبع " (١) أي بالفطرة (أي يشترك الجميع في حب الجمال وإذا جعلنا الحد الأول مكان الحد الثاني فنجد أن في (الجمال) خصائص يشترك الجميع في إدراكها.

توجد تذوق واستمتاع لدي المتذوق فيقول: " وكل حسن وجمال فلا يخلو إدراكه عن لذة " (٢) أي أن التذوق يوجد لذة واللذة توجد الحب، أو بمعنى آخر فإن الجمال يوجد إحساس بالغبطة يترك تأثيراً عميقاً يوجد الحب.

وكان الغزالي هنا يفسر لنا الإدراك الجمالي النفسي في مستوياته الثلاثة الإدراك - الوجدان - النزوع، فالإدراك البصري للجمال عنده يوجد اللذة واللذة توجد الحب، ثم يصل بنا الغزالي إلى درجة أخرى من درجات الجمال أشمل وأعم وأكثر اتساعاً ليتدرج من المحسوس إلى المعقول. فيصل بنا إلى حب الجمال كقيمة عليا فيعود لما قاله أولاً من أنه الحب الحقيقي البالغ الذي يوثق بدوامه.

فيذكر: " فإن ثبت أن الله جميل كان لا محالة محبوب عند من انكشف له جماله وجلاله كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: " إن الله جميل يحب الجمال " (٣) وإدراك جمال الله هو أعلى مراتب الإدراك والكشف الجمالي.

ويذكر الغزالي في ص ٣٢١: " أنه كلما كان المعلوم أشرف وأتم جمالاً وعظمة كان العلم أشرف وأجمل، وكذا المقدور كلما كان أعظم رتبة وأجل منزلة كانت القدرة عليه أجل رتبة وأشرف قدراً، وأجل المعلومات هو الله تعالى، فلا جرم أحسن العلوم وأشرفها معرفة الله تعالى، وكذلك ما يقاربه ويختص به فشرفه علي قدر تعلقه به " (٤).

والغزالي هنا يرسى قواعد منهج جمالي للوصول من الجمال المباشر المخاطب للحواس إلى المعني الأشمل الكلي المخاطب للروح والقلب في مراتب تصل حتي الكلي الجمال الواحد.

(١، ٢) أبو حامد الغزالي: المرجع السابق ص ٣١٦.

(٣، ٤) المرجع السابق: ص ٣١٦ - ٣٢١.

مفاهيم الجمال عند أبى حيان التوحيدي

يبحث أبو حيان التوحيدي في كتابه الهوامل والشوامل ويرتقى في الوصول إلى مصدر الجمال والحسن، وبمعنى أدق عن الأصل الخالق للجمال في الكون، ومنشأه الله الواحد فيذكر: "من الحسن في غاية لا يجوز أن يكون فيها، وفي درجتها شيء من المستحسنات، لأنها هي سبب حسن كل حسن، وهي التي تفيض بالحسن على غيرها، إذ كانت معدنه ومبدأه، وإنما نالت الأشياء كلها الحسن والجمال والبهاء منها وبها" (١).

ومن معنى العبارة السابقة للتوحيدي يتضح أن الأصل الأول للجمال والحسن والبهاء هو الله، كما يتضح ثلاثاً مستويات أو تصنيفات للجمال عند التوحيدي هي (الحسن - الجمال - البهاء) رغم أنه لم يتوسع في تصنيف كل مفهوم أو مصطلح، ولكنه ذكره ومعنى ذكره لثلاث مستويات من الجمال تؤكد إحساسه بالاختلاف بين كل منها، أو أن كل منها يتضمن مفهوماً مختلفاً إلى حد ما عن الآخر، وبالتالي مستوى مختلف من مستويات المعنى الخاص بكل منهم.

ويفسر عفيف البهنسي العبارة السابقة للتوحيدي في كتابه "الفكر الجمالي عند التوحيدي" فيقول: "يرى التوحيدي أن الجمال الإلهي مصدر الجمال الكلي، وهو الجمال المطلق الذي تتعكس منه جمالات الكائنات والأشياء" (٢).

وفي "المقابسات" ينزل أبو حيان درجة إلى الكون في محاولة لتلمس مصدر جماله أيضاً فيقول: "والعالم السفلى مع تبدله في كل حال واستحالته في كل طرف ولمح، مستقبل للعالم العلوى، شوقاً إلى كماله، وعشقاً لجماله، وطلباً للتشبه به، وتحقيقاً بكل ما أمكن من شكله" (٣).

(١) أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، تحقيق: أحمد أمين وأحمد صقر، القاهرة، ١٩٥١ م، ص ص ٤٣، ١٣٧.

(٢) عفيف بهنسي: الفكر الجمالي عند التوحيدي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧، ص ٥٠.

(٣) أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق: حسن السندوبي، القاهرة، ١٩٢٩، ص ٥٨.

ولكن الله ليس كمثله شيء ، ولا يمكن تصوّره مادياً أو التشبه به،
والتوحيدي نفسه يؤكد ذلك في " الإمتاع والمؤانسة " حيث يذكر : " فلما جل عن هذه
الصفات ، بالتحقيق في الاختيار، ووصف بها بالاستعارة على الاضطرار، لأنه لا بد
لنا من أن نذكره ونصفه وندعوه ونعبده ونقصده ونرجوه ونخافه ونعرفه " (١).

ويقول التوحيدي أيضاً في " رسالة الحياة ٧٩ " من الرسائل : " ليس بإمكاننا
تصور الوجود الإلهي، لأننا بطبعنا ميالون إلى ربط الحياة بالحس والحركة والمادة
والهيولى، إننا زمانيون، مكانيون ، خياليون، وهميون، ظنيون، منقسمون مما كان وما
يكون ، حريون بالجهل، جديرون بالنقص، وإنما ندرك بعض ما ندرك إذا صفت
طينتنا وزال عنا تقسمنا وفارقنا وهمتنا، وزال حسنا، وعلا زماننا إلى دهرنا، وعطف
علينا العقل بشعاعه، وأودعنا ما هو من جواهره ودرره " (٢).

ويخاطب التوحيدي الإنسان بقوله: " إذا سما بك العز إلى علياء التوحيد
فتقدس قبل ذلك عن كل ما له رسم في الكون، وأثر في الحس، وبيان في العيان " (٣).
وترى الباحثة أن هذا قمة التجريد والتنزيه الكلى.

ويفسر عفيف البهنسى عبارة التوحيدي (شوقاً إلى كماله وعشقاً لجماله،
وطلباً للتشبه به، وتحقيقاً بكل ما أمكن من شكله) بأن التوحيدي يربط بين الجمال
المادى والجمال المثالى ضمن نطاق نظرية الأخلاق وهو إذ يفسر التذوق الجمالى
على أساس الطبيعة والذات، فهو فى مردود الجمال يعتمد المرجعية العقلية النفعية،
فيربط بين الجمال والخير، أو بين القبح والشر، ولكنه مع ذلك كان ينادى بأولوية
الجمال المطلق ثم لا يتردد فى تأكيد دور المنفعة واللذة فى التمتع بالجمال، وعندما
يتحدث عن العشق فإنه يربطه بالجمال، ولهذا فإنه يجعل الجمال الإلهي فى أعلى
مستويات العشق الإلهي، ويرى الجمال الطبيعي من خلال الذات أو النفس كما يرى

(١) أبو حيان التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة، ج ٣، تحقيق : أحمد الزين وأحمد أمين ، ١٩٤٢ م،

ص ١٣٤.

(٢، ٣) عفيف بهنسى: الفكر الجمالى عند التوحيدي، مرجع سابق ، ص ٥٠.

جمال الآخرين من خلال الأخلاق ، ويرى الجمال الفنى من خلال التناسب، ويرى جمال الأديب من خلال النحو وليس من خلال المنطق" (١).

ويتدرج التوحيدي من الجمال المطلق ثم الجمال الكونى إلى الجمال الفنى الملموس والمدرك بالحواس، ليؤكد عناصره مثل (الكمال) و (التناسب). وهذا يجعلنا نعود للغزالي وابن سينا ونلاحظ مدى الوحدة بين مفاهيم الجمال عند كل منهما حيث جعل الكمال والتناسب من أهم مقومات الجمال ويتفق التوحيدي معهما .

يقول التوحيدي : " الجمال هو كمال فى الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس " (٢) .

أى هو كمال فى الأعضاء المكونة للعنصر الجميل، وتناسب بين أجزائه أى التناسب بين الأجزاء المكونة للجميل إذن الجمال تناسب بين الجزء والكل.

يقول عفيف بهنسى : " إن التناسب عند التوحيدي يقوم على الحدس حيث يؤكد التوحيدي على التناسق والتناسب الداخلى فى العمل الفنى، فهو لا يرى الجمال مجرد تناسب موضوعى، بين الأعضاء والأجزاء، بل إن دور النفس فى تقرير هذا التناسب هو الأساس " (٣) .

ولقد اهتم أبو حيان (بالتناسب) كأحد قيم الجمال على نطاق واسع وفسره من خلال الفن خاصة الشعر والأدب، فتطرق إلى التناسب بين الشكل المتمثل فى العبارات والمعنى المتمثل للمضمون، كما اهتم أيضاً بالتناسب فى الفن والخط العربى والتناسب بين أجزاءه ونسبه فيقول : " إن العبارة تتركب من وزن هو النظم فى الشعر، وبين وزن هو سياق الحديث، وكل هذا يعود إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، وصورة حسنة أو قبيحة، وتأليف مقبول أو مجموع ، وذوق حلو أو مر " (٤) .

(١) عفيف بهنسى: الفكر الجمالى عند التوحيدي ، مرجع سابق، ص ١٣٧.

(٢) أبو حيان التوحيدي : الهوامل والشوامل ، ص ٢٥.

(٣) عفيف بهنسى : الفكر الجمالى عند التوحيدي، ص ٥٠ .

(٤) أبو حيان : الإمتاع والمؤانسة، الجزء الثانى، ص ١٣٨.

وعلى ذلك يسبق أبو حيان فلاسفة الجمال الذين تحدثوا فى الشكل والمضمون بقرون عديدة منذ القرن الرابع الهجرى السابع الميلادى.

والجمال عند التوحيدى نوعان : " جمال مثالى موضوعى: يصل إليه العقل المجرد المستنير بالعلة الأولى ، لا بالحواس القاصرة المضللة، ولهذا فهو جمال مطلق ثابت غير متغير ولا نسبى .

جمال مادى: يوصل إليه بالحواس، ولهذا فهو نسبى شرطى متغير خاضع للمتغير الاجتماعى، وتابع للعادات والتقاليد المحلية، والطبائع البشرية ولتفريق الجمال عن القبح فى هذه النسبية، فإن التوحيدى يربط الجميل بما هو نافع وخير بدون أن يغفل عن الغاية الروحية الكبرى للجمال، فالخير الأتمثل والجمال الأكمل هو إحداث الجمال المثالى للوصول إلى المطلق... الله كلى الجمالى "(١).

وقد تناول التوحيدى مفهوم التذوق الجمالى وذكر : " أنه نوع من أنواع الانجذاب والاندماج والاتحاد بين المتذوق وبين المؤثر الفنى، ذلك أن النفس تنزع عن الصور الطبيعية مادتها فتستخلص جماليتها مجردة، وتتحد بها فتصير إياها مثلما تفعل فى المعقولات ، فالذوق وإن كان طبيعياً فإنه مخدوم الفكر والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية "(٢).

أى أن النفس من خلال عملية التذوق الجمالى تميل وتتجذب نحو المؤثر الفنى فتستببط منه الجمال المجرد، فتحدث عملية انجذاب وتفاعل وارتياح نحو الجميل، وذلك تماماً عندما تنفعل النفس بإدراك المعقولات أى البراهين والأدلة العقلية المنطقية والتذوق عند التوحيدى يتبع الفكر أى الذهن أو العقل، والعقل عنده مفتاح الصنائع البشرية أى هو الأساس الأول فى أعمال الإنسان، والإلهام أيضاً مستخدم الفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية.

(١) عبد الفتاح رواس: مرجع سابق، ص ١٨.

(٢) أبو حيان التوحيدى : الإمتاع والمؤانسة، مرجع سابق، ص ١٣٤.

ويتساءل أبو حيان عن سبب الإدراك الجمالى عند الإنسان، واستجابته للجمال فى الفنون والصور والصناعات فيكتب إلى مسكويه فى صورة تساؤلات: " ما سبب استحسان الصورة الحسنة ؟ وما هذا الولوع الظاهر ..؟ أهذه من آثار الطبيعة ، أم هى عوارض النفس، أم هى من دواعى العقل، أم من سهام الروح، أم هى خالية من العلل جارية على الهزر (بمعنى أن ليس لها أسباب وقائمة على العبث) ، ويجيب مسكويه على تساؤلات التوحيدى مفسراً طبيعة التذوق والإدراك الجمالى بأنه : " تأثر النفس بالصورة الحسنة إلى درجة الاندماج والتوحد بين المتذوق والعمل الفنى " (١) .

أى أن الصورة الحسنة تؤثر فى النفس إلى حد أن تتطابق وتتوحد مع النفس، وتنعكس صورة العمل الفنى على النفس المتذوقة فيحدث الاندماج وترى الباحثة أن هذا الاندماج والتوحد بين النفس والجميل سواء عملاً فنياً أم جمالاً طبيعياً فإنه أثر من آثار الروح ، فالروح هى التى تنفعل بالجمال فينعكس ذلك على مشاعر الإنسان فيشعر بالسعادة والارتياح وحب الشيء الجميل.

(١) أبو حيان التوحيدى : الهوامل والشوامل ، المسألة رقم ٥٤ ، ص ١٤٠ .

مفاهيم الجمال عند ابن عربي

يبدأ الشيخ العالم ابن عربي الصوفي الأندلسي واضح أكبر وأعمق نظرية في التصوف يبدأ عند حديثه عن الجمال من أعلي قمة في مدارج الجمال في رؤية كلية شاملة متسعة تكشف عن أوجه الجمال المتعددة، ومدارجه ومستوياته ليصل إلي لب الجمال وما يحيطه من ثمار وقشور تعتبر أوجه وآثار لهذا الجمال الأصل، ومن خلال ذلك يوجد الصلة الكامنة بين مستوياته وصوره المتعددة الظاهرة والباطنة، المسطحة والعميقة التي تمثل الرؤية والمعني، الشكل والمضمون المتصل بالجمال.

وأراه قد بدأ من الإشراقي النظري المحسوس متدرجاً حتي الكوني الشكلي الملموس فجاءت رؤيته ممتزجة بأبعاد كونية، وإنسانية، وروحية معاً.

يقول الشيخ العالم ابن عربي في الباب الثاني والأربعين ومائتين من الفتوحات في الجمال:

جميل ولا يهوي جلي ولا يري	وتشاهده الأبواب من حيث لا تدري
ولا تدرك الأبصار منه سوي الذي	تنزهه عنه عقول ذوي الأمر
فإن قلت محجوب فليست بكاذب	وإن قلت مشهود فذاك الذي أدري

أعلم أن الجمال الإلهي الذي تسمى **الله** به جميلاً ووصف نفسه سبحانه بلسان رسوله أنه يحب الجمال في جميع الأشياء وما ثم الإجمال. فإن **الله** ما خلق العالم إلا علي صورته وهو جميل فالعالم كله جميل وهو سبحانه يحب الجمال ومن أحب الجمال أحب الجميل، والمحب لا يعذب محبوبه إلا علي إيصال الراحة، أو علي التأديب لأمر وقع منه علي طريق الجهالة، كما يؤدب الرجل ولده مع حبه فيه، ومع هذا يضربه وينتهره لأمر تقع منه مع استصحاب الحب له في نفسه فمألنا إن شاء **الله** إلي الراحة والنعيم^(١).

(١) محيي الدين ابن عربي: الفتوحات المكية، الجزء الثاني، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، بدون تاريخ، ص ٥٤٢.

ثم يصل إلى آثار الجمال في القلوب وفي الصور فيضرب مثلاً لآثار الجمال في القلوب باللفظ الإلهي " الذي يدرج الراحة من حيث لا يعرف من لطف به، فالجمال له من العالم وفيه الرجاء والبسط واللفظ والرحمة والحنان والرفقة والجود والإحسان والنعم التي في طيها نعم فله التأديب فهو الطبيب الجميل فهذا أثره في القلوب "(١).

وفي هذا إشارة إلى مضامين أوجه الجمال الإلهي وأثره في القلوب إذن هناك أوجه متعددة لجمال الإلهي عند ابن عربي كاللفظ والرحمة والرفقة والجود والإحسان. هذا بالإضافة إلى أوجه أخرى للجمال وأثره في الصور وهو ما يقع به العشق والحب والشوق ويورث الفناء عند المشاهدة على حد تعبيره.

ويذكر الشيخ الإمام محي الدين بن عربي في موضع آخر تحت عنوان الأنس أنه أثر من آثار تجلي جمال الحق علي القلب فيقول: " أعلم أيدينا الله وإياك بروح منه أن الأنس عند القوم ما تقع به المباشطة من الحق للعبد، وقد تكون هذه المباشطة على الحجاب وعلي الكشف، والأنس حال القلب من تجلي الجمال "(٢).

وفي هذا إشارة إلى أن الأنس هو أثر لتجلي الجمال وليس صفة للجمال، كما يذكر أيضاً تحت عنوان الهيبة أن الهيبة حالة للقلب ناتجة عن تجلي جلال الجمال الإلهي علي القلب.

فيذكر: " أن الهيبة حالة للقلب يعطيها أثر تجلي جلال الجمال الإلهي لقلب العبد، فإذا سمعت من يقول إن الهيبة نعت ذاتي للحضرة الإلهية فما هو قول صحيح ولا نظر مصيب، وإنما هي أثر ذاتي للحضرة إذا تجلي جلال جمالها للقلب، وهي عظمة يجدها المتجلي له في قلبه، إذا أفرطت تذهب حاله ونعته ولا تزيل عينه "(٣). وهو يقصد هنا يصبح حاله مختلف عما هو عليه وتصبح صفته مختلفة عما كان عليه، ويقصد بكلمة لا تزيل عينه أي أنه لا تزول عنه صورته وشكله الإنساني.

(١) محي الدين ابن عربي: المرجع السابق، ص ٥٤٢.

(٢) المرجع السابق: ص ٥٤٠.

ويسوق الشيخ العالم ابن عربي مثلاً لأثر تجلي جلال الجمال وهيبته يتضح في هذا المثل معني الجلال وآثاره فيذكر من آيات **الله: [فلما تجلي ربه للجبل جعله دكا وخر موسي صعقا]**^(١).

ويفسر ابن عربي معني الجلال من خلال القرآن في هذه الآية فيذكر: " فلما تجلي ربه للجبل جعله ذلك التجلي دكا فما أعدمه ولكن أزال شموخه وعلوه، وكان نظير موسي في حال شموخه، وكان التجلي له من الجانب الذي لا يلي موسي، فلما صار دكا، ظهر لموسي ما صير الجبل دكا فخر موسي صعقا، لأن موسي ذو روح له حكم في مسك الصورة علي ما هي عليه، وما عدا الحيوان فروحه عين حياته لا أمر آخر فكان الصعق لموسي مثل الدك للجبل لاختلاف الاستعداد، إذ ليس للجبل روح يمسك عليه صورته فزال عن الجبل اسم الجبل، ولم يزل عن موسي بالصعق اسم موسي، ولا اسم الإنسان، فأفاق موسي ولم يرجع الجبل جبلاً بعد دكه لأنه ليس له روح يقيمه ما هو مثل حكم الحياة لها "^(٢).

وفي رأي الباحثة أن شرح ابن عربي لمعني الجلال في الآية السابقة في منتهى الدقة والإحكام للتعبير عن أعلي درجات الجلال وآثاره كعنصر من عناصر الجمال الإلهي وصورة من صوره، وفي الآية السابقة نجد أن **الله** سبحانه وتعالى قد أنبأنا بصورة الجلال وآثاره من خلال إضفاء المعني المجرد العقلي علي الصور الحسية الملموسة في صياغة إبداعية محكمة تعتبر من أبلغ المعاني في البلاغة والإبداع، وهذا إن دل علي شيء فإنما يدل علي أن القرآن حقاً [**كتاب أحكم** آياته ثم فصلت من لدن حكيم خبير]^(٣).

ويعود ابن عربي في تفسير معني الهيبة الحادثة في القلب كأثر من آثار جلال الجمال الإلهي.

فيقول: "... فإذا علمت أن الهيبة عظمة، وأن العظمة راجعة لحال المعظم بكسر الظاء اسم فاعل علمت أنها حالة القلب، فهو نعت كياني، ومستنده في الإلهية من

(١) سورة الأعراف: الآية ١٤٣.

(٢) محيي الدين بن عربي: المربع العابق ص ٥٤٠.

(٣) سورة هود: الآية ٧.

العلوم التي لا تنقال ولا تداع، ولا يعرفه إلا من علم أن الوجود هو الحق، وأنه المنعوت بكل نعت قال **الله تعالى ذلك ومن يعظم شعائر الله فإنها من تقوي القلوب** [يعني تلك العظمة، ولما كانت العظمة تعطي الحياء والحياء نعت إلهي فإن **الله** يستحي من ذي الشبهة يوم القيامة لعظم حرمة الشيب عنده تعالى فقد نعت نفسه بأن بعض الأشياء تعظم عنده كما قال: **[وتمسبونه ديناً وهو عند الله عظيم]**^(١).

ويسوق ابن عربي ثلاثة أبيات شعرية تحمل مصطلحات ومعاني الجمال والجلال والهيبة والحسن واللفظ في اختزال وتركيز تلك المعاني في ثلاثة أبيات تتضمن أيضاً أثر تلك المعاني علي القلب، وأثرها أيضاً علي العين في مقابلة لاختلاف ذلك الأثر علي القلب عن ذلك الاختلاف علي العين، فيقول:

" إن الجمال مهوب حيثما كان لأن فيه جلال الملك قد بانا

الحسن حالته واللفظ شيمته لذاك نشهده روحاً وريحاناً

فالقلب يشهده يسطو بخالقه والعين تشهده بالذوق إنساناً^(٢)

ويذكر الشيخ العالم ابن عربي في أبياته أن الهيبة أثر من آثار جلال الجمال، وسبب الإحساس بهذه الهيبة هو الجلال المتضمن في الجمال، فالجمال هنا أشمل وأعم وأكثر اتساعاً من الجلال الذي هو أثر من آثاره، ومن الهيبة أيضاً التي هي أثر من آثاره، والجلال سبب من أسباب الهيبة التي يوقعها الجمال في القلب.

يسوق ابن عربي في الباب الواحد والأربعين في معرفة الجلال أبياتاً يفسر من خلالها مصطلح الجلال.

إن الجلال علي الضدين ينطلق وهو الذي بنعوت القهر أشهده

له العلو ولا علو يماثلـه له النزول فكل الخلق يجحده

أني بكل الذي قلت أعرفه وليس غير الذي قلت أقصده

(١، ٢) محيي الدين بن عربي: المرجع السابق ص ٥٤٠.

ويذكر ابن عربي أن الجلال صفة إلهية توجد في القلب تعظيماً وترهيباً وقهراً والجلال صفة من صفات التنزيه والتشبيه في وقت واحد فـ **الله** تعالى تنزه عن كل تشبيه أو وصف، و**الله** لا يتجلي في جلاله أبداً، وذلك مثلما تجلي للجبل ولكن يتجلي في جلال جماله لعباده.

يقول ابن عربي: " أعلم أن الجلال نعت إلهي يعطي في القلوب هيبة وتعظيماً وبه ظهر الاسم الجليل، وحكم هذا الاسم من أعجب الأحكام، فإن له حكم: [ليس كمثل شئ] و [سبحانه ربك رب العزة] وله حكم قوله علي لسان رسوله صلي **الله** عليه وسلم: " مرضت فلم تعطني، وجعت فلم تطعمني "، فأنزل نفسه منزلة من هذه صفته، وكذلك نزوله في قوله: " وسعني قلب عبدي " ومن هذا الباب فرحه سبحانه بتوبة عبده (ويقصد ابن عربي بهذا التشبيه والتنزيه في نفس الوقت) وهذا يفسر قوله: أنه يدل علي الضدين الأبيض والأسود يقصد التنزيه والتشبيه في حين معاً^(١).

ويذكر ابن عربي الأبيات التالية للدلالة علي معني الجليل الذي لا تدركه الأبصار ولكنها تعرفه في نفس الوقت من خلال خلقه ومخلوقاته المبدعة المحكمة في الكون فهو لا يرى بالعين ولكن يرى بالقلب فيقول:

" إن الجليل هو الذي لا يعرف وهو الذي في كل حال يوصف

فهو الذي يبدو فيظهر نفسه في خلقه وهو الذي لا يعرف^(٢)

وهكذا يبدأ ابن عربي بالمفهوم والمعني الكلي للمثال الأعلي للجمال المطلق، وتجلياته علي القلوب وعلي الصور علي حد سواء، وآثاره كالهيبة والجلال والعظمة والقهر... ومن ناحية أخرى الرجاء والطف والبسط والرحمة والرأفة والجود والإحسان...

ثم يندرج إلي مستوي آخر للجمال وهو جمال العالم الذي أبدعه **الله** في غاية الدقة والإحكام والجمال والكمال وأوجده من عدم، وهذه الحلقات والمستويات ومدارج

(١، ٢) محي الدين ابن عربي: المرجع السابق، ص ٥٤٢.

الجمال متصلة بالعالم من خلق **الله** وجماله من صنعه فهو لا ينفصل عن جمال الحق جل جلاله وذلك لأن **الله** جميل يحب الجمال كما قال رسوله الكريم صلى **الله** عليه وسلم فأوجد الجمال سارياً في العالم ولكنه جمال عرضي مقيد وليس جمالاً مطلقاً، وجمال العالم يتراوح بين جميل وأجمل في مستويات أخرى.

"ويلح ابن عربي علي جمال العالم. وجمال العالم يأتي من كونه علي صورة الحق، وله تأملات في الطبيعة لكشف هذا الجمال، ومعرفة معالم الصورة وهي في بعدها تأملات هندسية كحديثه عن الانحناء والتسديس" (١).

ويستخلص ابن عربي نظرية أن الجمال محبوب لذات الجمال ولخواصه فيقول: "ولا شك أن الجمال محبوب لذاته فإذا انضاف إليه جمال الزينة فهو جمال على جمال كنور علي نور فتكون محبة علي محبة، فمن أحب **الله** لجماله الذي يشهده من جمال العالم فإنه أوجده علي صورته، فمن أحب العالم لجماله فإنما أحب **الله** وليس للحق مجلي إلا العالم فأوجد **الله** العالم في غاية الجمال والكمال خلقاً وإبداعاً فإنه تعالي يحب الجمال وما ثم جميل إلا هو" (٢).

وفي الفقرة السابقة تطرق الشيخ ابن عربي إلي مستوي آخر من مستويات الجمال وهو جمال (الزينة) فالزينة مصدر من مصادر الجمال في العالم يقول **الله** سبحانه وتعالى: **[إنا زينا السماء الدنيا بزينة الكواكب]** (٣) **[ولقد زينا السماء الدنيا بمصابيم وجعلناها رجوما للشياطين وأعتدنا لهم عذاب السعير]** (٤) ، **[إنا جعلنا ما علي الأرض زينة لها]** (٥).

(١) سليمان العطار: الخيال عند ابن عربي النظرية والمجالات، القاهرة، دار الثقافة للنشر، ١٩٩١، ص ٢٣٥.

(٢) محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، مرجع سابق، ص ٢٦٩.

(٣) سورة الصافات: الآية ٦.

(٤) سورة الملك : الآية ٥.

(٥) سورة الكهف: الآية ٧.

والزينة أيضاً مصدر من مصادر الجمال للإنسان يذكر ابن عربي قول رسول الله صلى الله عليه وسلم للرجل الذي قال له: إني أحب أن يكون نعلي حسناً وثوبي حسناً فرد عليه الرسول صلى الله عليه وسلم: " إن الله جميل يحب الجمال "، خرجته مسلم في صحيحه في كتاب الإيمان، ويأخذ ابن عربي هذا الحديث مؤكداً جمال المظهر صاعداً به إلى مستوي آخر من الجمال للإنسان أيضاً وهو التزين الذي أمرنا الله به في القرآن عندما قال: [يَا بَنِي آدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِنْدَ كُلِّ مَسْجِدٍ]^(١).

فذكر الشيخ ابن عربي: " حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم أن الله أولي من تتجمل له ومن هذه الحضرة أضاف الله الزينة إلى الله وأمرنا أن نتزين له فقال: [خُذُوا زِينَتَكُمْ عِنْدَ كُلِّ مَسْجِدٍ] يريد وقت مناجاته وهي قرة عين محمد صلى الله عليه وسلم، فإن الله في قبلة المصلي وقد قال: "أعبد الله كأنك تراه"^(٢).

ويعود مرة أخرى فيقول: عن الرسول صلى الله عليه وسلم: "... إن الله يحب الجمال فإذا تجملت لربك أحبك وما تتجمل له إلا باتباعي فاتبعني فاتبعك " وقال الله تعالى: [قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ]^(٣).

(١) سورة الأعراف: الآية ٣١.

(٢) محي الدين بن عربي: المرجع السابق ص ٢٦٩.

(٣) سورة آل عمران: الآية ٣١.

مفاهيم الجمال عند ابن قيم الجوزية

(الإمام شمس الدين محمد بن أبي بكر بن قيم الجوزية)

يبدأ ابن قيم الجوزية من أعلى مستوى للجمال، الجمال الحق الذى ليس كمثله شئ فيقول: " من أعز أنواع المعرفة معرفة الله سبحانه وتعالى بالجمال، وهى معرفة خواص الخلق، وكلهم عرفه بصفة من صفاته، وأتمهم معرفة من عرفه بكماله وجلاله وجماله سبحانه، ليس كمثله شئ فى سائر صفاته، ويكفى فى جماله أن كل جمال ظاهر وباطن فى الدنيا والآخرة فمن آثار صنعته، فما الظن بمن صدر عنه هذا الجمال " (١).

" ويكفى فى جماله أن له العزة جميعاً، والقوة جميعاً، والجود كله، والإحسان كله، والعلم كله، والفضل كله، ولنور وجهه أشرقت الظلمات، كما قال النبى صلى الله عليه وسلم فى دعاء الطائف: " أعوذ بنور وجهك الذى أشرقت له الظلمات، وصلح عليه أمر الدنيا والآخرة " (٢).

ويصنف " ابن قيم " جمال الله إلى أربعة تصنيفات :

١ - جمال الذات . ٢ - جمال الصفات .

٢ - جمال الأفعال . ٤ - جمال الأسماء .

ويؤكد أن أسماء هـ كلها حسنى، وصفاته صفات كمال، وأفعاله كلها حكمة ومصلحة وعدل ورحمة.

فيقول: " وأما جمال الذات وما هو عليه فأمر لا يدركه سواه ولا يعلمه غيره، وليس عند المخلوقين منه إلا تعريفات تعرف بها إلى من أكرمه من عباده، قال ابن عباس: حجب الذات بالصفات، وحجب الصفات بالأفعال، فما ظنك بجمال حجب بأوصاف الكمال، وستر بنعوت العظمة والجلال ١٢ " (٣).

(١، ٢، ٣) ابن قيم الجوزية: الفوائد، ط ١، القاهرة، دار الريان للتراث، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م،

ثم ينتقل ابن قيم الجوزية إلى مستوى آخر من الجمال، وهو الجمال الظاهر المحسوس المنظور فيؤكد أن **الله** يحب أن يتجمل له العبد بالجمال الظاهر في الثياب النظيفة الجميلة ، والجمال الباطن بالشكر على النعمة، ولمحبة **الله** سبحانه للجمال جعل لعباده لباساً وزينة تجمل مظاهرهم المرئية ، يقول **الله** تعالى : [**يا بنى آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد وكلوا واشربوا ولا تسرفوا إنه لا يحب المسرفين**] ^(١) .

[**قل من حرم زينة الله التي أخرج لعباده والطيبات من الرزق**] ^(٢) **والله** يهتم بالجمال الظاهر والباطن للإنسان في نفس الوقت .

ويؤكد ذلك ابن قيم فيقول : " لمحبة **الله** للجمال أنزل على عباده لباساً وزينة تجمل ظواهرهم، وتقوى تجمل بواطنهم فقال تعالى في سورة الأعراف الآية ٢٦ : [**يا بنى آدم قد أنزلنا عليكم لباساً يواري سوءاتكم وريشاً ولباس التقوى ذلك خير**] . وقال تعالى في أهل الجنة في سورة الإنسان، الآيتان ١١، ١٢ : [**ولقاهم نضرة وسرورا وجزاهم بما صبروا جنة وحريرا**] فجعل وجوههم بالنضرة وبواطنهم بالسرور وأبدانهم بالحرير، وهو سبحانه كما يحب الجمال في الأقوال والأفعال والثياب والهئية ، فيبغض القبيح وأهله، ويحب الجمال وأهله " ^(٣) .

ويقول ابن قيم : " ولكن العلماء في هذا الموضوع فريقان: فريق قالوا : كل ما خلقه **الله** جميل، فهو يحب كل ما خلقه ونحن نحب جميع ما خلقه فلا نبغض منه شيئاً، واحتجوا بقوله تعالى في سورة السجدة ، الآية ٧ : [**الذي أحسن كل شيء خلقه**] ، وفي سورة النمل ، الآية ٨٨ : [**صنم الله الذي أتقن كل شيء**] ، وفي سورة الملك، الآية ٣ : [**ما ترى في خلق الرحمن من تفاوت**] .

(١) سورة الأعراف: الآية ٣١

(٢) سورة الأعراف: الآية ٣٢

(٣) ابن قيم: الفوائد، المرجع السابق، ص ٢٥٠.

وقابلهم الفريق الثانى فقال : ذكر الله عن المنافقين فى سورة المنافقين ،
الآية ٤ : [وإذا رأيتمهم تعجبك أجسامهم] ، وقال الله تعالى فى سورة مريم ، الآية
٧٤ : [وكم أهلكنا قبلهم من قرن هم أحسن أثاثاً ورعياً] أى أموالاً ومناظر " (١) .

ولا شك أن هناك أنواعاً من الجمال المحبوب المحمود عند الله كجمال
التقوى والأخلاق والأعمال ، وجمال مكروه مذموم عند الله هو الجمال الظاهر الذى
يصحبه قبح باطن سواء فى الأقوال أو الأفعال من نفاق أو كبر أو كفر... وفى صحيح
مسلم عن رسول الله المصطفى صلى الله عليه وسلم : " إن الله لا ينظر إلى
صوركم وأموالكم وإنما ينظر إلى قلوبكم وأعمالكم " . قالوا : " ومعلوم أنه لم ينف نظر
الإدراك ، وإنما نفى نظر المحبة " (٢) .

ويذكر ابن قيم الحديث : " إن الله جميل يحب الجمال " " البذاذة من الإيمان "
فيقول : " إن هذا الحديث مشتمل على أصليين عظيمين : فأوله معرفة وآخره سلوك
يعرف الله سبحانه بالجمال الذى لا يماثله فيه شىء ، ويعبد بالجمال الذى يحبه من
الأقوال والأعمال والأخلاق ، فيحب من عبده أن يجمل لسانه بالصدق ، وقلبه
بالإخلاص والمحبة والإنابة والتوكل ، وجوارحه بالطاعة وبدنه بإظهار نعمه عليه فى
لباسه وتطهيره له من الأنجاس والأحداث فيعرفه بالجمال الذى هو وصفه ، ويعبده
بالجمال الذى هو شرعه ودينه فجمع الحديث قاعدتين : المعرفة والسلوك " (٣) .

(١ ، ٢ ، ٣) ابن قيم الجوزية : المرجع السابق ، ص ٢٥٢ - ٢٥٣ .

مفاهيم الجمال عند ابن حجلة المغربي

يذكر ابن حجلة في كتابه "ديوان الصبابة" في الباب الأول في ذكر الحسن والجمال، وما قيل فيهما من تفصيل وإجمال.

يقول ابن حجلة في مفهوم الجمال أنه كالفكرة يصعب تعريفه وكأنه مجهول يستعصي علي تحديده في إطار المعني، كما أنه غير محدد ومجهول كنهه ثم يتحدث عن أثر الجمال وليس الجمال نفسه فيقول: "الصريح الصريح ما استنطق الأفواه بالتسبيح" ^(١) أي أنه من أثر الجمال الصريح أن نقول عند رؤية الجمال **الله** أو سبحان **الله**."

ثم يعود فيقول: "قال بعضهم للحسن معني لا تناله العبارة ولا يحيط به الوصف، وقيل الحسن مشتق من الحسنة لذلك قيل للشامات حسنات" ^(٢).

ثم يتطرق إلي عناصر جمال المرئي الشكل فيقول: "الحسن أمر مركب من أشياء وضاءة وصباحة وحسن تشكيل وتخطيط ودموية في البشرة، وقيل الحسن تناسب الخلقة واعتدالها واستواءها، ورب صورة متناسبة الخلقة وليست في الحسن بذلك" ^(٣).

أي أن مفردات الجمال وضاءة وصباحة وحسن تشكيل وتناسب هذه المفردات وتوافقها مع بعضها البعض، وربما تحقق كل ذلك ولم يتحقق الجمال!!

ومثل أغلب المفكرين المسلمين الذين ذكروا أنواع الجمال الظاهر والباطن فإن ابن حجلة قال بتقسيم الجمال إلي ظاهر وباطن فقال: "يحتوي الجمال علي القسمين اللذين هما الظاهر والباطن، والظايع والقاطن، فالجمال الباطن المحمود لذاته كالعلم والبراعة والجود والشجاعة والجمال الظاهر، ما ظهر من غصن قوامه الرطيب ووجهه الذي فاق البدر بلاغية للشمس عند المغيب" ^(٤).

(٣،٢،١) ابن حجلة المغربي: ديوان الصبابة، قراءات في الفنون الإسلامية، تحت الطبع.

(٤) ابن حجلة المغربي: المرجع السابق.

ويؤكد من خلال كلامه أن جمال الباطن هو المحبوب لذات الجمال، لأنه جمال القيم الكلية بخلاف جمال الشكل يبرالدائم والمحدود بشخص وزمن، ولكن جمال الباطن الذي هو جمال القيم الكلية كالعلم والشجاعة والبراعة يتسع مجاله إلي أكبر قدر من الناس للاستفادة به كذلك جمال الأخلاق، كما أن الجمال الباطن المحمود وهو جمال الأخلاق الذي يستمر بعد فناء الشخص لينتفع به غيره كالعلم.

ويذكر أن النبي صلى الله عليه وسلم كان يدعو الناس إلي جمال الباطن بجمال الظاهر.

ويقول ابن حجلة: " ولما كان الجمال من حيث هو محبوب للنفوس معظما في القلوب لم يبعث الله نبياً إلا جميل الوجه كريم الحسب، حسن الصوت ^(١). إذن فالجمال محبوب للنفوس من خلال البعد الحسي للرؤية وإدراك الجمال، كما أن جلال الجمال يجد له صدي وتعظيماً في القلوب فتميل إليه. لذلك كان رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم في أعلي ذرا الحسن والجمال الظاهر والباطن. ويذكر ابن حجلة في كتابه أن حسناً بن ثابت شاعر الرسول قال في وصف جمال رسول الله صلى الله عليه وسلم:

وأكمل منه لم تلد النساء	فأجمل منه لم تر قط عيني
كانك قد خلقت كما تشاء	خلقت مبرأ من كل عيب

(١) ابن حجلة المغربي: المرجع السابق.

مفاهيم الجمال عبر العصور

اختلفت مفاهيم الجمال عبر العصور التاريخية وظلت في اختلاف وتعارض حتي يومنا هذا، وظلت التساؤلات الفلسفية حول مفهوم الجمال هل الجمال قيمة في ذاته، أم أن معنى الجمال يكمن في صفات ومظاهر الشيء الجميل، وهل الجمال يخضع لعوارض النفس وميولها، أم أن الجمال يمكن تحديده وتقنيته وإخضاعه للمنهج العلمي، ووضع قواعد له، وظلت النظرة إلي الجمال متأرجحة ومتباينة بين العلماء والفلاسفة.

هذا وتحاول الباحثة تتبع مفاهيم الجمال عبر العصور بدءًا من العصور القديمة وحتى العصر الحديث عندما انقسم الجمال إلي الميتافيزيقي والذاتي والموضوعي والنفسي (السيكولوجي) والنفسي (السيكولوجي).

مفاهيم الجمال عن أفلاطون

بدأت مفاهيم الجمال عند الفيلسوف اليوناني أفلاطون من العناصر الموجودة في العالم المحسوس متدرجاً من خلالها إلي المثل الأعلى في عالم المثل وهو العالم المثالي الكامل الذي يتصف بالحق والخير والجمال.

"ويري أفلاطون أن العالم المثالي هو مصدر إلهام الفيلسوف والفنان علي السواء. فالفنان لا يبلغ الكمال في فنه ما لم يكن قد عاين العالم المثالي فعرف الجمال في حقيقة العلياء، وكذلك الأمر بالنسبة للفيلسوف الذي يسلك في سبيل معرفة الحقيقة كل السبل، فيجد في النهاية أن الفعل وحده لا يكشف عن سر الحقيقة فيظل يرتفع ويتدرج حتي تتبثق الحقيقة في النفس كالنور فينتقل الإنسان من الظلمات إلي عالم الضياء"^(١).

وعلي ذلك نلاحظ أن مصدر الجمال عند أفلاطون هو الجمال الحقيقي المثالي الكلي في عالم المثل وليس صور الواقع الذي يعتبر ظل الحقيقة أو صورتها وليس هي نفسها.

(١) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، دار المعارف، ١٩٧٩، ص ٣٢.

عناصر الجمال عند أفلاطون :

لقد حدد أفلاطون عنصرين للجمال وجعل الكمال مرادفاً للجمال فقال: " إن الوزن والتناسب هما عنصران الجمال "(١). وبهذا يكون قد اختار قيمتين جماليتين هما التناسب والاتزان أو التوازن.

وفي موضع آخر جعل (العدل) كقيمة كبرى مرادفاً للجمال فقال: " كل ما هو عادل فهو جميل "(٢).

فهو يهدف للوصول إلي القيمة الكلية وليس المظهر المنعكس عنها.

" وأساس سمة الجمال التي تؤسس مفهوم الشيء الجميل وطبيعته إنما تستمد أصلها من مثال واحد في العالم المعقول هو مثال الجمال بالذات "(٣).

" وفي محاوره المأدبة أشار أفلاطون إلي الحب الإلهي وأن موضع هذا الحب هو الجمال بالذات إذ أن الحب يتجه إلي هذا الجمال، والجمال بالذات ينطبق علي الخير بالذات شمس العالم المعقول "(٤).

وبما أن أفلاطون وضع تصوراً مثالياً للجمال فهو بالتالي ليس شخصياً أو ذاتياً كما يقول محمد علي أبو ريان بل هو مثل أعلى موضوعي ثابت متكامل معقول: " ومن هنا يمكن أن نسمي موقف أفلاطون من الناحية الجمالية بالموقف المثالي الموضوعي "(٥).

(١) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ص ٤٦.

(٢) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، ص ٩٧.

(٣) محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧، ص ١٥.

(٤) محمد علي أبو ريان: تاريخ الفكر الفلسفي، القاهرة، الجزء الأول، ص ١٢٦.

(٥) محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص ٢٠.

وفي الحقيقة يمكن القول أن مفهوم الجمال عند أفلاطون اتخذ اتجاهًا متباينًا مستمدًا من فكرة الجمال الكلي الخالد الثابت، "فرفض الاتجاهات الواقعية والنزعات الحسية في الفن وآثر الفن المقدس المتأثر بالقيم الدينية" ورأي في فن قدماء المصريين ما يحقق هذه القيم، فهو فن مال إلي التجريد الذي يخاطب العقل لا الحواس، وفيه من الرموز ما يشير إلي عقيدة دينية راسخة يقول أفلاطون: "إن الجمال الذي أقصده لا يعني ما يقصده عامة الناس من تصوير الكائنات الحية، بل الخطوط المستقيمة والدوائر والمستطحات والأحجام المكونة منها بالمساطر والزوايا ذلك لأن اللذة المستمدة من هذا الجمال لا تتوقف عند الرغبات والحاجات الإنسانية إنها لذة عقلية" (١).

مفاهيم الجمال عند أرسطو:

يقول أرسطو إن الإنسان من الممكن أن يوجد الجمال ويضيفه علي الأعمال الفنية وذلك لأن الفن ليس تعبيرًا عن الجمال والمثالية ولكنه تعبير جميل عن أي شيء حتي وإن لم يتسم هذا الشيء بالجمال.

"لقد كان أرسطو أقرب إلي الاتجاه الحديث حين ذهب إلي أن الفن ليس في التعبير عن الجمال المثالي، ولكنه التعبير الجميل عن أي موضوع حتي لو لم يكن من الموضوعات الجميلة لأن الإنسان يستمد من المحاكاة لذة لذاتها. ولقد استخدم أرسطو لفظة المحاكاة ليحدد بها الفنون الجميلة ويميزها عن الفنون الصناعية الأخرى" (٢).

وربما تكون نظرية المحاكاة عند أرسطو والفصل بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية عند سقراط هي الأصول الأولي والبذور التي نبتت من خلالها في العصر الحديث مفاهيم ونظريات الفن للفن والفصل بين الفن الجميل والفن التطبيقي.

(١) أميرة حلمي مطر: مرجع سابق، ص ٣٤.

(٢) أميرة حلمي مطر: مرجع سابق، ص ٣٥.

الرؤية الروحية للجمال عند ليبنتز (١٦٤٦ - ١٧١٦ م)

اختلف " ليبنتز " مع " ديكارت " في مفهومه عن الجمال وجاءت فكرته عن الجمال أكثر عمقا من فكرة ديكارت النسبية " حيث ربط مفهوم الجمال بتصورات مشتقة من مذهبه في الذرات الروحية، فهو يرى أن نظرتنا للجمال متفرعة من تسليما بوجود انسجام أزلي بين المونادات الروحية المتميزة وشعورنا الباطن بهذه الحيوية والخصوبة الروحية وصورها وغاياتها تلك الحيوية الكونية التي تتمثل في أنوار متميزة شديدة الإشراف تزداد وضوحاً وجلاء كلما أمعنا في كشفنا عن موضوعات الإدراك عن طريق التفسير العلمي^(١).

" وليبنتز " هنا يؤكد عدم تعارض استخدام التفسير العلمي في إدراك الجمال باستخدام الرؤية الروحية فلا تعارض عنده بين التفسير العلمي للجمال والإحساس بالجمال من خلال الرؤية الروحية، الكون عنده ليس مجرد نظم آلية ولكنه مكون من كل منسجم ومتوافق به روح سارية تعمل علي تجانسه وانسجامه الذي يقول عنه إنه انسجام أزلي.

مفاهيم الجمال عند وليم هوجارت (١٦٩٧ - ١٧٦٤ م) :

وهو مفكر إنجليزي معاصر لبومجارتن الألماني: وقد بلور فكرته ونظريته عن الجمال في مؤلف أطلق عليه اسم " تحليل الجمال " ١٧٥٣م، وهو يعالج في هذا الكتاب مفاهيم الجمال وأسباب إطلاق صفة الجمال علي شيء ما من خلال الطبيعة كمرجع ومقياس ومعياري للجمال ولا يتبادر إلي الذهن أن الطبيعة كمقياس عند وليم هوجارت تعني محاكاة الطبيعة الحرفية أي النقل الحرفي لها، ولكن استخلاص القيم الجمالية من الطبيعة مثل التناسب والوحدة والتنوع... الخ.

وربما كانت نظرية هوجارت الجمالية ترجع إلي أصول أرسطية فأرسطو نادي بمحاكاة الطبيعة واستلهاهم القيم - الجمالية من الطبيعة -.

(١) محمد علي أبو ريان: مرجع سابق، ص ٣٤.

ويقول هوجارت: " إن الطبيعة هي المصدر الحي للقيم الجمالية، وإن الإدراك الحسي للطبيعة، وكأنها محاطة بقشرة سطحية رقيقة شفافة مؤلفة من خطوط دقيقة متشابكة ومن خلال شفافية السطح نستطيع أن نكشف عن باطن الأشياء من خلال نظرتنا إلي مراكزها الباطنة ^(١) .

وهو جارت هنا يوجه أنظارنا إلي رؤية النظم الجمالية في الطبيعة واستخلاصها وتضمينها أعمالنا الفنية، فالطبيعة عنده هي مقياس الجمال وقد استخلص قوانيني جمالية من الطبيعة ضمنها كتابه من أهمها التناسب .. التنوع .. الاطراد البساطة .. التعقيد ... الضخامة التي يجعلها سبباً في الرهبة واللذة التي نشعر بها عند رؤية الجبال الشاهقة أو المحيطات الشاسعة أو المعابد الضخمة وهو يقصد سمة الجلال.

وهو جارت هنا يشير ولو بأمثلة حسية إلي معني (الجلال) وهو أحد أنواع الجمال وإن لم يكن قد ذكر لفظة الجلال إلا أن المعني يشير إلي ذلك.

وتحضرني نظرية الشيخ الفيلسوف (ابن عربي) المفكر المسلم عندما فسر معني (الجلال) من خلال الآية القرآنية الكريمة عندما سئل موسى عليه السلام ربه: **[رب أرني أنظر إليك قال لن تراني ولكن انظر إلي الجبل فإن استقر مكانه فسوف تراني فلما تجلي ربه للجبل جعله دكا وخر موسى صعقا فلما أفاق قال سبحانك تبت إليك ...]** ^(٢)

ويفسر ابن عربي كيف أن الجبل فقد خواصه من الصلابة والصرحية عندما تجلي له جلال الله تبارك وتعالى أما موسى فقد فقد وعيه فقط ولم يفقد خواصه أو روحه فعاد إلي إنسانيته مرة أخرى.

والفرق شاسع بين النظريتين، فالمعني واحد وهو الجلال ولكن أقصى مثال للجلال عند مفكري الغرب هو جلال الجبال أو الأشجار الضخمة أو حتي الأهرامات الشاهقة، بينما في الفكر الإسلامي فالمعني يبدأ من الفكر الواحد ثم يتدرج إلي ما دونه.

(١) محمد علي أبو ريان: مرجع سابق، ص ٣٧.

(٢) سورة الأعراف: الآية ١٤٣. ٣٨٦

وقد استخلص هوجارت من الطبيعة مجموعة من العوامل يقول أنها ذات تأثير علي الإحساس بالجمال، إن لم تكن هي المصدر الأساسي لإحساسنا بالجمال، وهي عبارة عن ستة عوامل:

١ - التناسب: وهو متحقق في الطبيعة ولا بد أن يتحقق في العمل الفني كأساس جمالي.

٢ - التنوع: وهو الاختلاف في اللون والحجم والتنوع عنده يتضمن سمة التدرج الذي يتحقق في الشكل الهرمي.

٣ - الاطراد: وهو عند هوجارت يعني (التماثل السلبي) الذي يجب الابتعاد عنه بتحقيق التباين والتنوع.

٤ - البساطة: وترتبط هذه السمة عنده أيضاً بالتنوع كالشكل البيضاوي وثمره الأناناس.

٥ - التعقيد: يعتقد هوجارت أن التعقيد سمة كامنة في الشكل توحى بالحركة. مثل الخطوط الإنسانية.

٦ - الضخامة: كالجبال الشاهقة والمحيطات الشاسعة والتصور والمعابد الضخمة مع الاهتمام بوجود التناسب بين أجزاء العمل الضخم.

مفاهيم الجمال عند آدموند بيرك ١٧٢٩ - ١٧٩٧ :

تتحدد مفاهيم الجمال عند بيرك في نوعين:

١ - الرائع أو الجليل ٢ - الجميل.

ومن الواضح أن بيرك قسم مفهوم الجمال من خلال النوعين السابقين إلي نوع الجمال الزائد عن الحد الطبيعي وهو الذي يشعر الإنسان بالرهبة والتوتر، ونوع آخر وهو الجميل الذي يشعر الإنسان بالارتياح والسرور.

فيقول: " وكل ما يعرض لإدراكنا من صور مثيرة للخوف تسمى (رائعة)، ومن خصائص الموضوع الرائع مسحة القوة الغامضة التي تثير القلق في نفوسنا

وتشعرنا بالضياح في غماره لأنه يفرض ذاته علينا كأمر لامتناه لا نستطيع الإحاطة بكل جوانبه أو كفضاء لا محدود^(١).

ويفسر بيرك مفهوم الرائع أو الجليل بأنه الجمال الزائد والمبالغ فيه الذي تعجز الحواس عن إدراكه، ومرة أخرى يقفز إلي الذهن مفهوم الجلال عند الشيخ المفكر ابن عربي ليؤكد عمق الرؤية الجمالية عند المسلمين في العصور الوسطى وسبقهم الدائم حتي في مفاهيم الجمال وأبعاده ومستوياته.

أما الجميل عند بيرك فهو ما يثير الإعجاب والارتياح والسرور، "والشيء الجميل ليس هو بالضرورة الشيء الذي يتسم بالتناسب بين مكوناته إذ أن التناسب لا صلة له بالتأثير الحسي أو الخيالي، بل هو يخضع للعرف والتقاليد فالشيء الجميل يأسرنا بقطع النظر عن تناسب أجزائه من الناحية الرياضية"^(٢).

ويتعارض بيرك مع رأي سابقه هوجارت في أن التناسب بين أجزاء الجميل لا صلة له بالتأثير الحسي، بينما جعل هوجارت التناسب أحد عناصر الجميل. وتختلف الباحثة مع بيرك لأن التناسب بين أجزاء الجميل وثيق الصلة بالتأثير الحسي للجمال لأن الإنسان يشعر بالجميل المتناسب، ولكن من الممكن ألا يدرك أن سبب شعوره بالجمال والغبطة والارتياح وذلك سببه سمة جمالية هي التناسب بين الأجزاء من الناحية الرياضية، وعدم إدراك بعض الناس أن سبب الإحساس بالجمال هو التناسب، لا ينفي عدم إحساسه بالجمال، وعلي ذلك فلا ينبغي نفي خاصية جمالية أساسية جداً (تعتبر عاملاً مشتركاً عاماً بين أجزاء الجميل لأن الشعور الإنساني الحسي قد يدركها، وقد لا يدركها).

وربما كانت أصول هذه الرؤية عند أدmond بيرك ترجع إلي أنه من دعاة التجريبية الحسية شأنه في ذلك شأن أغلب مفكري القرن الثامن عشر حيث يؤمن بيرك أن الاختلاف بين الناس في إدراك الجمال إنما سببه عدم وجود معيار دقيق للقياس الجمالي، فقد كان يهدف بيرك إلي صياغة معيار خاص من خلال قوانين عامة محددة للذوق الجمالي.

(١، ٢) المرجع السابق: ص ٤٢ - ٤٣.

مفاهيم الجمال عند الكسندر بومجارتن (١٧١٤ - ١٧٦٣ م) :

يعتبر المفكرون وعلماء الجمال أن بومجارتن الفيلسوف الألماني هو مؤسس علم الجمال الحديث ولا أدري لماذا ؟ لأن مفهوم الجمال موجود منذ أفلاطون وربما يرجع إلي المصريين القدماء الذين أوجدوا نظريات جمالية فنية ظهرت آثارها علي الفنون المصرية القديمة، وربما يرجع اعتبار " بومجارتن " مؤسس علم الجمال الحديث أنه أفرد كتاباً خاصاً عن علم الجمال عام ١٧٣٥م صدر في مجلدين يعتبر بمثابة نظريته الجمالية وقد أطلق علي هذا الكتاب عنوان الاستطيقا Aesthetica والعلماء يعتبرونه أول من أطلق هذا اللفظة علي علم الجمال وأفرد له مبحثاً مستقلاً.

يعتبر الكسندر باومجارتن من أوائل العلماء الذين استخدموا مصطلح علم الجمال في مجال العلوم الفلسفية وأضفي عليه الصبغة العلمية. وهو يقول إن الجمال هو موضوع الشعور والإحساس الروحي، كما أنه يمكن الكشف عن جمال الكون من خلال من خلال التفسير العلمي والشرح المعرفي لعناصر الجمال الكوني.

ويري باومجارتن: " أن رؤيتنا للجمال صادرة عن وجود انسجام أزلي بين الذرات الروحية وبين شعورنا الداخلي المتميز بالحيوية الدافقة والخصوبة الروحية، وكلما أمعنا النظر في أنوار الجمال المشرقة (ربما يقصد بكلمة أمعنا النظر التأمل والنظر العقلي الدقيق وليس النظرة العابرة) عن طريق الشرح والتفسير العلمي ازدادت هذه الأنوار في نفوسنا وضوحاً وجلاءً، وساعدت علي كشف جمال هذا الكون الكبير كشفاً كاملاً ^(١) .

وباومجارتن يشير إلي أن التفسير العلمي للجمال بالإضافة إلي التأمل وإمعان النظر يساعدان علي الكشف عن الجمال في الكون.

كما يصنف باومجارتن مستويات للجمال فيجعل من الإدراك الحسي للجمال مستوي أول للوصول إلي الكمال الذي يعتبر في نفس الوقت هو الرائع، فالكمال عند

(١) عبد الرؤوف برجايوي: فصول في علم الجمال، ص ٤٧.

باومجارتن مرادف للرائع، وهنا نتذكر رؤية الغزالي وسبقه عندما قال أن الكمال هو مستوى من مستويات الجمال.

يقول باومجارتن: "الرائع هو الكمال الذي يعني تطابق الأشياء مع مفاهيمها والكمال موجود في المعرفة الواضحة (العقل)، وفي الأفكار الغامضة. (المعرفة الشعورية) وكذلك في صفة التمني (العزيمة)، وبفضل وجود هذه الصفات الثلاث فإن الكمال يظهر في ثلاث مستويات: الحقيقة، والجمال والخير. أي أن الجوهر الواحد يدرك بأشكال مختلفة مثله كمثل إدراك الطائر المغرد، التغريد للسمع، والشكل والألوان للنظر" (١). ولا يخفى تأثره بفكر أفلاطون وقيمه الثلاث (الحق والخير والجمال)

أي أن الحقيقة والجمال والخير هي ثلاث مستويات لجوهر واحد هو الكمال أي الرائع الناتج عن الإدراك العقلي للجمال والإدراك الشعوري له.

ويؤكد باومجارتن أن الكون هو مظهر من مظاهر الكمال الذي أودعه الله سبحانه وتعالى في بديع صنعه فيقول: "إن الكون هو أفضل العوالم الممكنة الوجود لهذا فهو يمثل أسمى تجسيد للكمال، والعالم كامل وهو من صنع الله" (٢).

وهنا يطابق باومجارتن الجمال بالكمال، ويرى أن الكمال هو مظهر من مظاهر الجمال في الكون الكامل المجسد للكمال.

وفي هذا نجده يتفق تماماً مع رأي أبو حيان التوحيدي الذي قال في القرن الرابع الهجري "بأن الجمال كمال في الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس" (٣).

(١) م. أوفسيا نيكوف، سميرنوف: موجز تاريخ النظريات الجمالية، مرجع سابق، ص ١٦١ - ١٦٢.

(٢) أنصاف جميل الربضي: علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، دار الفكر، الأردن، ١٩٩٥، ص ٩٧.

(٣) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، مرجع سابق، ص ١٤٦.

مفاهيم الجمال عند موسيه مندلسون (١٧٣٩ - ١٧٨٩ م) :

" له مجموعة من المقالات الجمالية أشهرها (حول المكانة الرئيسية للفنون الجميلة في العالم) ١٧٥٧ م، وقد تأثر باومجارتن فنجه يعرف الجمال على أنه الكمال الذى يمكن بلوغه عن طريق الحواس، كما أن الرائع يرتكز على الإدراك الشعورى للوحدة فى تعدد الأشكال، والله وحده يعرف تعدد الأشكال والله لا يفضل الجمال على القبح، لأن هذين المفهومين لا يمتان إلى هدف الخليفة بصلة، ف الله عندما خلق الكون سعى إلى الكمال وأن كمال العالم ينعكس فى مشاعر الإنسان فيصبح رائعاً مثله مثل الضوء الحقيقى النقى يصبح ملوناً باختراقه وسطاً مادياً ينعكس منه"^(١).

ومن رأى مندلسون السابق أن الجمال هو الكمال المدرك عن طريق الحواس، أو بمعنى آخر هو الإدراك الشعورى للجمال وإدراك هذا الجمال للوحدة فى تنوع مظاهر الكمال التى أوجدها الله فى الكون [فارجع البصر هل ترى من فطور] سورة القمر: الآيتان ٤٩، ٥٠ .

ومندلسون هنا متأثر بفكرة بومجارتن التى تقول أن هدف علم الجمال هو الوصول إلى الكمال عن طريق المعرفة الشعورية، والكمال الذى يهدف إليه بومجارتن من خلال ذلك هو (الرائع)، وعند مندلسون فإن كمال العالم ينعكس فى مشاعر الإنسان فيصبح رائعاً .

ويضرب مثلاً لذلك بانعكاس الضوء على أى وسيط مادي فيتخذ شكل ولون هذا الوسيط فيبرزه ويعكس صفاته.

" ويرى مندلسون أن الجمال ظاهرة إنسانية وبيتعد قليلاً عن الأفكار العقلانية الجامدة لمفهوم الرائع، وفى الطبيعة يتحكم الكمال أو الوحدة فى تعدد الأشكال وبما أن فهم الكمال يتم بالحواس فإنه يصبح موضوعاً للرائع، ولكن الرائع ليس هدف الطبيعة، وإنما هو هدف الفن والفن عند مندلسون يسمو على الطبيعة، وهو بهذا يختلف عن بومجارتن الذى اعتبر الفن نسخة طبق الأصل عن الطبيعة"^(٢).

(١) سورة الملك: الآية ٣ .

(٢) إنصاف جميل الرضى : مرجع سابق، ص ٩٧ .

وترى الباحثة أن مندلسون يتفق أيضاً مع أبو حيان التوحيدي الذي سبقه بقرون وقال بأن الفن ليس انعكاساً للطبيعة، وإنما استلهاً من أسس وقوانين الطبيعة، حيث يقول في "الهوامل والشوامل": "إن إقامة الصناعات وإبراز الصور فيها يتم بمماثلة ما في الطبيعة بقوة النفس"^(١).

وإضافة (قوة النفس) تعنى تدخل الإنسان الفنان ورؤيته الخاصة التي ينتقى من خلالها ما يستخلصه من الطبيعة وما يستلهمه وما يسجله وما يتركه أي صور فنية أم قيم جمالية من الطبيعة أم أسس نمو الطبيعة.

مفاهيم الجمال عند كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤ م) :

حدد الفيلسوف الألماني : " ايما نويل كانط " مفاهيم الجمال في كتبه " نقد العقل الخالص " وكتابه " نقد الحكم " أي الحكم الجمالي علي الأشياء من خلال ملكة التذوق الجمالي والذي تعرض كانط فيه لموضوعات التذوق وهل هي نسبية أم مطلقة، كما تناول فيه قضية الجمال الخالص، والجمال النسبي، والفرق بين الجميل والجليل، فالجميل هو المتحقق في أبعاد وأشكال يدركها الإنسان، أما الجليل فإنه يبعث في النفس إحساساً مختلفاً بالجمال اللامتناهي السامي.

وأكد كانط أن الجمال يبعث في الإنسان السرور والبهجة دون تصور أو فكرة عامة مسبقة عن الجمال أو مقياس له، وذلك لأن الإحساس بالجمال عام كما أنه يرتبط بالأحاسيس التي يصعب قياسها، إلا أن هناك شبه إجماع علي الشيء الجميل بأنه جميل إذن فالجمال عنده سمة كلية عامة.

كما أن الجمال عند كانط لا يرتبط بالمنفعة أو بإشباع رغبة ما مادية، أو تحقيق فائدة عملية سوي البهجة الجمالية والاستمتاع الجمالي، وتذكرني هذه الرؤية برؤية العالم المفكر الشيخ الغزالي بأن هناك نوعاً من الجمال لا تتبغى من وراء منفعة لأنه محبوب لذاته كتذوق جمال " الخضرة والماء الجاري لا يشرب الماء أو تؤكل الخضرة أو ينال منها خط سوي نفس الرؤية، وقد كان رسول الله صلى الله عليه

(٢) أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل ، تحقيق: أحمد أمين وأحمد صقر، القاهرة، ١٩٥١ ص ٢٣٠

وسلم تعجبه الخضرة والماء الجاري والطباع السليمة قاضية باستلذاذ النظر إلى الأنوار والأزهار والأطيار المليحة الألوان الحسنة النقش المتناسبة الشكل^(١).

ويمكن تلخيص رؤية كانط للجمال في:

١ - "إن الجميل موضوع يرضي الذوق بغير أن يرتبط بتحقيق فائدة عملية أو لذة حسية.

٢ - إن الجمال له طابع كا يسري علي الجميع.

٣ - إن في الجميل إحياء بغائية معينة دون أن يخدم الجميل غاية محددة خارجة عنه^(٢).

"كما يري كانط أن عالم الفن وسط بين العالمين الحسي والعقلي، أي هو حلقة اتصال بين العقل النظري والعقل العملي أو بين العلم والأخلاق فبينما نجد أن موضوع العلم هو الحقيقة الخالصة، وموضوع الأخلاق هو الفضيلة، فإن موضوع الفن هو الجمال والجلال^(٣).

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على سبق الفارابي حيث يذكر تقسيم كانط السابق بتقسيم الفارابي الذي سبقه بقرون عديدة عند ما قسم الجميل إلى نوعين (علم فقط وعمل) ومن خلاله قسم الفلسفة إلى نوعين نظرية وعملية يقول الفارابي: "ولما كان الجميل صنفين، صنف هو علم فقط وصنف هو علم وعمل صارت صناعة الفلسفة صنفين صنف نظري يهتم بمعرفة الوجود والموجودات وصنف عملي وهو الخاص بمعرفة ما يمكن فعله للإنسان والقدرة علي اختيار الجميل منه وفعله^(٤)". والجميل عند الفارابي ليس جمالاً خالصاً فقط منزّه عن الغرض بل هناك أنواع أخرى كجمال الأخلاق والأعمال الصالحة الخيرة التي تعود بالمنفعة المادية والمعنوية.

(١) الغزالي: إحياء علوم الدين، مرجع سابق، ص ٣١٦.

(٢) أميرة حلمي مطر: مرجع سابق، ص ٤١.

(٣) محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص ٤٦.

(٤) الفارابي: الأعمال الفلسفية، مرجع سابق، ص ٢٥٤.

يعتبر هيجل من أكبر الفلاسفة الألمان الذين تناولوا مفهوم الجمال تناولاً روحياً ميتافيزيقياً، ووضح في كتاباته أهمية الفن في الكشف عن جوانب الروح المختلفة وحقيقتها. ويتلخص مفهوم الجمال عند هيجل بأنه وسيلة من وسائل معرفة حقيقة الوجود.

" و خلاصة نظرية هيجل في الجمال والفن هي أنهما كليهما تعبير ووسيلة من وسائل معرفة الحقيقة القصوي للوجود " (١).

ويقرر هيجل أنه لا بد من معرفة مفهوم الجمال باعتباره " فكرة كلية " أو " حقيقة كلية " وذلك بهدف تجنب الوقوع في مناهات مظاهر الجمال المتعددة وصفاته في الموجودات. وهو هنا يلتفت النظر إلى عدم التخطي في المظاهر الحسية للجمال الظاهر التي تنسم بها الموجودات الحسية والتي تعوق إدراك الجمال الكلي كحقيقة.

ويذكر هيجل: " أن الروح المطلق في اتجاهها إلى المثل العليا إنما تتجه إلى الجمال وإلى الحقيقة وإلى الألوهية فيسفر اتجاهها هذا عن الفن والفلسفة والدين، والجمال عند هيجل هو التجلي المحسوس للفكرة " (٢).

إذن كنه الجمال حقيقة كلية عامة أما معناه وإدراكه فهو التجلي المحسوس لهذه الحقيقة وهذه الفكرة في عناصر ومحسوسات تنسم بسمه الجمال. ويجعل هيجل الفن وسيلة من وسائل معرفة الحقيقة ومعرفة المطلق فيقول: " إذا بلغ الفن غايته القصوي فإنه لا يلبث أن يسهم مع الدين والحياة في تفسير المطلق وإلقاء الضوء علي جوانبه وكذلك في إيضاح كل ما يتعلق بحقائق الروح وبالأفكار الإنسانية الأشد عمقاً، وفي مجال الفن تتجلي الحقيقة أي المطلق الجمالي عن طريق الوسيط الحسي كالعمارة والموسيقى والصور الشعرية الخيالية " (٣).

(١) أميرة مطر: مرجع سابق، ص ٣٦.

(٢، ٣) محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص ٤٩.

مفاهيم الجمال عند آرثر شوبنهاور (١٧٨٨ - ١٨٦٠) :

لقد خرج آرثر شوبنهاور من عباءة كانط، وهذا لا يتعارض مع اغترافه من بئر أفلاطون.

يقرر شوبنهاور بشأن الجمال: "إن الجمال الإنساني هو أعلى مراتب الجمال، وأثر الجمال في نفوسنا أنه يحدث توازناً بين قوي النفس" (١).

ولا يجب أن يتبادر إلى الذهن أن أقصى مراتب الجمال عنده هو الجمال الإنساني ولكنها مرحلة، فعند تأمل المثال المحسوس يمكن تجاوزه من خلال التأمل والحدس إلى إدراك جمال المتعدد المحسوس من خلال الجوهر الواحد، أو العكس إدراك الجمال الكلي من خلال المتعدد المحسوس.

وذلك لأن الحياة والعالم المرئي عالم الظاهر هو مجرد مرآة للإرادة، والحياة بالنسبة للإرادة هي كما الظل بالنسبة للجسم فإذا وجدت الإرادة وجدت الحياة ووجد العالم" (٢).

ويتضح من الرأي السابق لشوبنهاور تأثيره العميق بفكرة المثال لأفلاطون حيث يمثل عالم المثال عند أفلاطون الإرادة عند شوبنهاور ومصطلح الإرادة هو عنوان كتابه بأجزائه الأربعة (العالم كإرادة وتمثل) ١٨١٩م فالإرادة عنده هي المثال الكلية وهي المضمون الأولي بالنسبة للموجودات وهو جوهر الكون.

"وتأمل هذه المثال نوع من الحدس تتحرر به الذات عن فرديتها، وتتجاوز به المعرفة بالتصورات العليا التي تخضع لمبدأ العلة الغائية والتي تكون في خدمة الإرادة والحياة العملية" (٣).

(١) كانط - هيجل - : النظريات الجمالية، تعريب محمد شفيق، لبنان ، منشورات بحسون الثقافة، ط ١ ، ص ١٤٨.

(٢) أميرة مطر: فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص ١٣٥.

() علي شلق: الفن والجمال، مرجع سابق ص ٥٩.

وهذا يفسر مقولة شوبنهاور: " إن لكل شيء جماله الخاص، إلا أن هناك تدرجاً يقودنا من المادة إلى الحياة ومن الكائنات الحية إلى الإنسان " فالجمال البشري يمثل التوضيح الأكمل علي مستوي أسمي درجة يتيسر بلوغها ^(١).

ووسيلة إدراك الجمال عند شوبنهاور هي (التأمل) فمن خلال التأمل تتم المعرفة الحقة للجمال والجميل عنده هو موضوع تأملنا الجمالي.

لذلك يقول: " إن نعتنا شيئاً ما بالجميل يعني أن هذا الشيء هو موضوع تأملنا الجمالي فالمتأمل يصبح بتأثير نوع من (التصفي الجمالي) علي حد قول كروتشه، ذاتاً عارفة محضه، متحررة من الإرادة والألم والزمن فيتبدى الفن كالكشف حدي أعجوبي غامض للمثل ذلك تأمل الأشياء المستقلة عن مبدأ العقل ^(٢).

مفاهيم الجمال عند جون راسكين (١٨١٩ - ١٩٠٠ م):

أعلي جون راسكين من شأن الطبيعة ومظاهر الجمال بها.

" أيقن أن الجمال هو كشف عن الإلهامات الإلهية أو هو ختم ينقشه الله في مخلوقاته، وحتى أصغر مصنوعاته، وليس الفكر والإحساس بقادرين علي كشف الجمال، بل هي ملكة نظرية أو شعور خاص يدفعنا إلي النشوة إزاء موضوع طبيعي أكثر ما نحسه إذا كنا بصدد موضوع فني صنعه يد الإنسان، ويترتب علي هذا الحدس الصوفي والغائي للطبيعة أن كل ما هو جميل لابد أن يكون في الوقت نفسه خيراً ^(٣).

ويذكرنا هذا الرأي بالبصيرة عند الإمام الغزالي التي تعتبر وسيلة إدراك هامة جداً في إدراك الجمال وتذوقه كما أن الفارابي أيضاً أوجد الصلة بين ما هو خير وما هو جميل، كما أوجد الصلة بين الأخلاق الحميدة وفعل الخيرات وبين ما هو جميل وأكد أن كل ما يمت للخير والخلق الحسن بصلة فهو جميل.

(١) دني هويسمان: علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، لبنان، منشورات عويدات، ١٩٨٣، ص ٧٧.

(٢) دني هويسمان: المرجع السابق، ص ٧٧.

(٣) دني هويسمان: علم الجمال، المرجع السابق، ص ٥٥.

مفاهيم الجمال في الفكر المعاصر

مفاهيم الجمال عند هنري برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١):

كتب هنري برجسون في مجالات كثيرة كتباً عديدة في فلسفة الفن والفيزياء وعلم النفس وما وراء الطبيعة (الميتافيزيقا) وآخر كتاب له كتاب (منبع الأخلاق والدين) وكانت أكثر كتاباته مغلفة بغلاف جمالي حتى تلك التي لم تتناول الجمال بشكل مباشر.

وقد أعلي برجسون من شأن (الحدس) وجعله وسيلة أساسية من وسائل إدراك الجمال، كما أنه وسيلة من وسائل النفاذ إلي معرفة أغلب حقائق الحياة والكون وذلك من خلال النظر المتعمق والتأمل اللذين يساعدان علي المعرفة، ليست المعرفة الخارجية السطحية ولكن المعرفة الحقيقية لذات الشيء والتي من شأنها أن تمكننا من اتساع مجال الإدراك الحسي للنفاذ إلي رؤية أعمق وأكثر اتساعاً من رؤية السواد الأعظم من البشر الذي يري في الشيء معناه المباشر السطحي فقط الذي يخاطب حواسه البصرية.

وليس معني ذلك الانصراف كلية عن الجانب النفعي المباشر لكل الموجودات والاستغراق فيما وراءها فقط في تأمل خالص... ولكن الفن والجمال من وجهة نظر برجسون: " يعني ضرباً من الانفصال عن الحياة من أجل الاستغراق في حدس جمالي هو أشبه ما يكون بالمشاهدة الصوفية " (١).

ويؤكد برجسون أن النفس تدرك العالمين المادي والعالم الباطني في نفس الوقت فيقول: " لو تهيأ للنفس ألا تتعلق بالفعل في أي إدراك حسي من إدراكاتها عندئذ يمكنها أن تري الأشياء كلها بنقاء وشفافية وصفاء وتكون بذلك قد أدركت أشكال العالم المادي المدرك بالحواس وألوانه وأصواته وفي نفس الوقت تكون أدركت أدق حركات الحياة الكامنة المدركة بالحدس " (٢).

(١) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، ١٩٨٨، ص ١٩.

(2) H. Bergson : le pire, paris, Ed centenaire, 1946, p. 118.

فهو هنا لا يلغي إدراك الجمال من خلال الإدراك الحسي ولكنه يجعل الأولوية (للحدس) والبصيرة في إدراك الجوهر ثم إدراك العالم المادي المحسوس المدرك بالحواس وألوانه وأصواته فهو بذلك يجعل الجمال كقيمة مدركة من خلال ما يسميه الحدس الجمالي.

ويطلق برجسون علي إدراك الجمال مسمي الملكة الجمالية فهو يقول: " إن للإنسان بجانب ملكة الإدراك الحسي العادي ملكة أخرى تسمي الملكة الجمالية التي تمثل حدساً جمالياً باطنياً يمكن من خلاله الوصول إلي الحقيقة الفردية للأشياء "(١).

ويقفز إلي ذهن تصور الإمام الغزالي المستقبلي الذي حدده بالنسبة لإدراك الجمال وقال إن إدراكه يتم من خلال منفذين من منافذ الإدراك منفذ البصر وهو كل ما يري بالنظر وأداة إدراكه العين، ومنفذ البصيرة التي تصل إلي ما هو غير منظور وراء الحس وأداة إدراكها القلب أو العقل أو هما معاً علي حد تعبير الإمام الغزالي، ونلاحظ مدي التوافق التام بين رأي الإمام الغزالي ورأي برجسون مع الفارق الزمني الشاسع، حيث يقول برجسون عن الحدس (intuition) " الذي لا ندرك به سوي حقائق الشعور الباطني، وما شابهه من معرفة لا تهدف إلي العمل والمنفعة، بل تتجه إلي ما هو مطلق لا تصل إليه التصورات العقلية "(٢).

ويهدف برجسون من فكرة إدراك الجمال من خلال الحدس والإدراك الحسي معاً إلي التأمل الجمالي الذي يقود بدوره إلي إدراك مفهوم الجمال العام في الخاص وهو يصرح بذلك فيقول: " إن الجمال هو العام في الخاص "(٣). ويذكر أيضاً: " إن الشيء لا يكون عامراً بالإحياء لأنه يتصف بالجمال، بل هو يتصف بالجمال لأنه عامر بالإحياء "(٤).

ولا شك أن هذه النزعة الواقعية المتيافيزيقية هي التي أملت علي برجسون إلحاق الفن بالفلسفة علي أساس أن الفن عيان مباشر يكشف لنا عن الواقع، متخظياً

(1) H. Bergson: *L'Évolution créatrice*, paris 1932. p199.

(٢) أميرة حلمي مطر: *فلسفة الجمال*، مرجع سابق، ص ١٧٤.

(٣، ٤) زكريا إبراهيم: *فلسفة الفن في الفكر المعاصر*، مرجع سابق، ص ٢٧.

ضرورات الفعل التي تحد في العادة من رؤيتنا للوجود، وكأنما هو حركة تنقلنا من (الرمز إلي الحقيقة) (١).

ويلخص برجسون منهجه الجمالي في إدراك الجمال من خلال الحدس والإدراك الحدسي في كتابه مدخل إلي الميتافيزيقا ١٩١٢، فيذكر: " أن هناك منهجان لمعرفة الأشياء الأول يقضي بأن ندور حولها والثاني يقضي بأن ننفذ إليها، ويعتمد الأول علي وجهة النظر التي نرتكن إليها، وعلي الرموز التي نعبر بها عن أنفسنا، أما المنهج الآخر فلا يعتمد علي أية رموز نتناولها، والنوع الأول هو المعرفة التي ندرك بها ما هو نسبي، أما الآخر فهو المعرفة التي تصل إلي المطلق " (٢).

مفاهيم الجمال عند بندتو كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) :

مفكر إيطالي اهتم بوضع كتابين في علم الجمال الأول (علم الجمال بصفته علم التعبير أو علم المعاني العام) ١٩٠٢، الثاني بعنوان (المجمل في علم الجمال) ١٩١١.

ويقف كروتشه إلي جانب برجسون في إبراز أهمية الحدس كأداة تسهم في إدراك جوانب الجمال والتعبير عنها، حتي أنه يعرف الفن " بأنه رؤيا أو حدس " كما أنه يعرف علم الجمال بأنه علم التعبير أو علم المعني اللغوي العام " (٣).

ويؤكد كروتشه أن الجمال يتم إدراكه من خلال الحدس ولا يمكن إخضاعه للتجربة أو القياس، ويؤكد أن الجمال عندما نجزئ عناصره إلي أجزاء مادية فليس هذا هو الجمال؛ بل هو عناصر فيزيائية مادية كالكهرباء أو الحرارة أو الضوء وفي الفن يمكن إرجاع الجمال أو الظاهرة الجمالية إلي عناصرها الأولية من الأشكال الهندسية أو الألوان أو التكوينات، تماما مثل الكهربائية لا نراها هي كعنصر مادي وإنما ندرك

(١) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر مرجع سابق ص ٢٧.

(2) H.gergson: An introduction to metaphysics, translated by T.F. Hulm., New York, 1912, p.60.

(3) Bendetto croce: Aesthetic as science of expression and general linguistic, translated by Doglas Ainslie, Noor day Press., New York, 1958, p. 142.

آثارها كالضوء والحرارة، فالجمال عند كروتشه تماماً مثل الكهربائية لا نستطيع الإمساك به ولكن ندرك آثاره من خلال الحدس مروراً إلي الروح، وهذا يذكرنا بأفلاطون عندما سأل تلاميذه ما هو الجمال؟ فعدد له الأشياء الجميلة في الطبيعة فأجاب أفلاطون بأن هذا ليس هو كنهة الجمال، ولكنها صور ومظاهر.

وقد أطلق كروتشه مسمى " فلسفة الروح " علي مذهبه الفلسفي، والروح عنده لها جانبين جانب العلم، وجانب العمل، العلم هو المعرفة العامة النظرية والعمل هو النشاط المادي المعبر عنها. (لاحظ تقسيم الفارابي للفلسفة بأنها نظرية وعملية).

ويسبق التوحيدى كروتشه في هذه الجزئية وفي دعوة الإنسان إلي العلم والعمل كما يدعو الإنسان إلي الوعي واليقظة التي تعتبر في رأيه أدوات للتجلى ووسائل للكشف عن أسرار الأشياء فيقول في الإشارات الإلهية: " اليقظة هنا هي التجلى، تجلى معرفة الخالق من خلال السعى إليه عن طريق الكشف عن أسرار الكون، والتصدي للكمالات "(١).

ونشاط الروح عند كروتشه نظرياً كان أم عملياً له مراتب أربع ترتبط فيما بينها ارتباطاً وثيقاً وهي: الجمال والحق والمنفعة والخير، ولا يخفي طبعاً تأثير كروتشه بقيم أفلاطون المعيارية الحق والخير والجمال مع إضافة المنفعة ويمثلها علي التوالي: علم الجمال وعلم المنطق والاقتصاد والأخلاق، وكروتشه يلحق الدين بالفلسفة لأنه ينشد المطلق، أما علم الجمال في رأيه فهو علم وصفي معياري (لأنه يمدنا بتحليل سيكولوجي للوظيفة الأولى من وظائف (الروح البشرية) ألا وهي الحدس أو العيان أو الإدراك العياني ولهذا " يعرف كروتشه علم الجمال بأنه علم التعبير "(٢).

ومعني ذلك أن الجمال عند كروتشه هو حقيقة روحية تستشعرها النفس وتنفعل بها بصرف النظر عن مظاهرها المادية الطبيعية في التكون أو المادية العملية في الفن. وربما يفسر هذا معني مقولة كروتشه: " أنه ليس للواقعة الجمالية أي وجود مادي "(٣) وهو يقصد هنا أن وجودها المادي الحقيقي داخل النفس تتفعل به الروح من

(١) أبو حيان التوحيدى: الإشارات الإلهية، تحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة، ١٩٥٠، ص ٢٨٠.

(٢، ٣) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مرجع سابق، ص ٣٦، ٣٧، ٣٨.

خلال التأمل والمعرفة الحدسية. ويؤكد ذلك فيقول: " إن الموضوع الجمالي هو حقيقة روحية تنفعل بها نفوسنا "(١).

ويجب ألا ننظر أن كروتشه جعل إدراك الجمال قاصراً علي المعرفة الحدسية للروح فحسب، وإنما يكملها بتسجد هذا الإدراك في نشاط عملي تعبيرى هو صميم عمل الفنان.

فيقول: " إن المعرفة الحدسية هي معرفة تعبيرية ومن أهم خصائص الحدس الحقيقي تجسده في تعبير، وإن الرؤية الحدسية هي استحضار للصور الخيالية مع إمكانية تحويلها إلي موضوع وصورة "(٢).

وقد ظل تأثير المفكر الإيطالي كروتشه في مجال علم الجمال وفلسفته أكثر من خمسين عاماً حيث تأثر به معاصروه.

ويقرر كروتشه أن قيم الجمال موجودة وجوداً مستقلاً تماماً عن العلم أو المنفعة أو اللذة الحسية، ووسيلة إدراكه هي المعرفة الحدسية Intuition التي تتميز بخاصية الوصول إلي الحقيقة، من خلال اكتشاف أبعاداً أكثر اتساعاً من إدراك العقل ومنطقة العلمي. (لاحظ سبق الغزالي وأبو حيان التوحيدي وتقريرهما أن البصيرة وسيلة إدراك أشد إدراكاً من الحواس الأخرى).

" والجمال عند كروتشه هو التكوين العقلي لصورة ذهنية أو لسلسلة من الصور يتمثل فيها جوهر الشيء المدرك لأن الجمال يتعلق بالصورة الباطنية أكثر مما يتعلق بالخارج إنه تجسيد للحركة الباطنية.. إنه تعبير "(٣).

(١) (٢) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ .

(٣) علي شلق : الفن والجمال، مرجع سابق، ص ٦٤ .

ونظرة كروتشه للجمال تتسم بالكلية والشمول حيث إن الجمال عنده ليس في المظاهر الجمالية الخارجية للشيء الجميل فقط ولكن في الصورة الذهنية المستخلصة لجوهر الجمال الباطني، وذلك لأن الجمال الخارجي هو تجسيد للجمال الباطني؛ وكما أن وسيلة إدراك الجمال عند كروتشه هي المعرفة الحدسية فإنه يعرف الفن أيضا بأنه تعبير عن حدس أو شعور أو إحساس^(١).

فالجمال عنده يدرك عن طريق الحدس والفن عنده تعبير عن حدس.

مفهوم الجمال عند جورج سانتنيانا (١٨٦٣ - ١٩٥٢):

احترف جورج سانتنيانا تدريس الفلسفة المعاصرة بجامعة هارفارد وقد اعتبره مؤرخو الفلسفة مجرد فيلسوف أمريكي إلا أن مزاجه الفني قد بقي مزاجاً أوروبياً، فلم تطمئن نفسه مطلقاً إلى الحضارة الأمريكية المادية الآلية، وبالتالي فلم يتجنس مطلقاً بالجنسية الأمريكية، بل رحل في النهاية إلى أوروبا لكي يمضي السنوات الأخيرة من حياته في صومعة بمدينة روما^(٢).

وقد وضع كتابين في علم الجمال الأول (الإحساس بالجمال) ١٨٩٦ والثاني بعنوان (العقل في الفن)، وقد تناول في كتابه الأول الجمال كنظرية أكاديمية ترسخ لفلسفة جمالية، أما الكتاب الثاني (العقل في الفن) يهتم فيه بتحديد وظيفة الفن في المجتمع من وجهة النظر التربوية والأخلاقية النفعية.

ويربط سانتنيانا بين الجمال والفن في ترابط وثيق ولكنه يميز بين قيم الجمال وقيم الأخلاق وذلك لأن الجمال هو مجال السعادة واللذة والاستمتاع، أما الأخلاق فهي مجال الالتزام والتكيف والصراع بين الخير والشر.

(١) B. Croce, : Aethetic, Translated by Douglas Ainslie, London Macmillan 2nd 1929 p.43

(٢) إنصاف جميل الربضي: مرجع سابق، ص ١٦٣.

وهو هنا يختلف عن وجهة نظر المفكرين والفلاسفة المسلمين الذين أجمعوا أو يمكن القول أن هناك شبه إجماع علي توافق وانسجام واتحاد قيم الجمال مع قيم الأخلاق عندهم إن لم يكن تطابقها تماماً.

ويعرف سانتيانا الجمال بأنه: " تلك اللذة المتحققة في صميم الموضوع " (١).

وبالمناسبة فإن الجمال عند سانتيانا موضوعي يتحقق في الموضوع الجميل والإحساس به، كما أنه ذاتي يختلف من شخص لآخر فهو نسبي في نفس الوقت وهكذا فإن سانتيانا يجمع بين الذاتية والموضوعية في الإحساس بالجمال.

ويعود ثانية ويعرف الجمال في كتابه الإحساس بالجمال: " إنه اللذة المتحققة موضوعياً " (٢) أي أن الجمال موجود في الموضوع الجميل وهو يستولي علي جميع الحواس وليس خاصاً بحاسة واحدة فقط فهو يذكر أيضاً: " أن الجمال هو تجمع الذات " (٣) والإحساس بها من خلال الإدراك الحسي.

ويذكر سانتيانا أن الجمال هو سحر غامض يسري في الأشياء الجميلة ويطابق بينه وبين اللذة ويشبهها بالخيط الدقيق الذي يكون نسيج الأشياء في العالم، فيقول: " إن خيط اللذة الذهبي الذي ينفذ إلي نسيج الأشياء الذي لا يكف عقلنا عن نسجه، فإنه عندئذ لا بد من أن يضفي علي العالم المرئي ذلك السحر الذي نسميه في العادة باسم الجمال " (٤). وهو هنا يؤكد تماماً المطابقة بين اللذة والجمال.

ولا عجب لأن الفكر الأوروبي عامة فكره اللذة الحسية التي ترجع بأصولها إلي الفكر الفلسفي العام الذي خضعت له أوروبا منذ اليونان والرومان.

ويرجع سانتيانا مقومات إدراك الجمال والإحساس به إلي الحواس خاصة حاسة البصر التي يعتبرها من أشد الحواس وأقواها تأثيراً، وهما نتذكر الغزالي الفيلسوف الذي أرجع إلي الحواس الخمسة مجالها الإدراكي في الجمال فجعل البصر

(١) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مرجع سابق ص ٥٨.

(2, 3, 4) George Santayana: The sense of Beauty, New York , scribner, 1918.

pp. 49 - 50.

مجال إدراك الجمال البصري ثم أضاف الحاسة السادسة وهي القلب أو العقل لإدراك الجمال العقلي والجمال الروحي وجمال الأخلاق... مع اتساع رؤية الغزالي الفكرية والجمالية، وإذا عدنا إلي سانتيانا نجده يعطي من شأن الحواس والإدراك الحسي والوظائف الحيوية للجسم كالجنس، ويؤكد أن صحة الجسم هي الركيزة الأساسية التي تؤثر علي سائر الذات، ويقتصر الإحساس بالجمال عند سانتيانا علي اللذة الحسية فقط فهو لا يعترف بالحدس أو الروح في إدراك الجمال، وتختلف معه الباحثة لسبب دقيق جدًا وبسيط في نفس الوقت وهو أن الإنسان ليس جسدًا فقط بل هو روح وجسد وعقل معاً والروح عامل هام جدًا ليس في إدراك الجمال والإحساس به فقط بل فيما هو أكثر اتساعاً من ذلك فهي الوسيلة الأساسية في إدراك **الله** والإحساس بجمال مصنوعاته والانفعال بكل ما هو جميل من صنعه.

"إلا أن سانتيانا يعارض شتي النزعات المثالية والخيالية والرمزية بما فيها سائر الاتجاهات الحدسية القائمة علي تهاويل الوجدان وأوهام اللامتناهي" ⁽¹⁾ علي حسب تعبيره.

وهل هناك إنسان بلا وجدان وهل اللامتناهي وهم!!! عجباً.

وفي كتابه "العقل في الفن" يجعل الفن أيضاً ينبع أساساً من الغرائز فيقول: "ما دام انبثاق الفن بداية من الغرائز إنما هو الضمان، بل المعيار الصحيح لنجاح الطبيعة، وسعادة الإنسان" ⁽²⁾.

إذن الغرائز عنده هي المعيار الصحيح، فلا عجب أن تكون اللذة هي العامل المشترك الأعظم، ولا عجب بناء علي ذلك أن يقرن الجميل بالنافع واللذيق من الناحية الحسية عنده.

(1) J.Duron : La Pensee d. g. santayana, France, Nizet, 1950, p. 311.

(2) Santayana: Reason in Art, New York, Scribner, 1923, p. 230.

أصول الجمال في الفكر العربي المعاصر

مفكرين مصريين تناولوا مفاهيم الجمال بشكل عام

يذكر عادل السخاوى عن بعض المفكرين المصريين الذين تناولوا مفاهيم الجمال بشكل عام فيقول : " يعرف أحمد شوقي الجمال بأنه شعاع علوى يبسطه الجميل البديع على بعض الهياكل البشرية فيكسوها روعة ، ويجعلها سحراً وفتنة للناس " (١).

أما عباس العقاد فيذكر: " على قدر الوعى الجمالى للذات المدركة تستطيع أن تصل إلى الإدراك الحقيقى للجمال الثابت بخصائصه وسماته، وذلك لأن جمال الطبيعة هو الأساس ، والنموذج الفريد للإحساس بالجمال " (٢).

ولا يجب أن ننسى مقولة العقاد أن الجمال هو الحرية بمعنى أن الشيء يكون جميلاً بمقدار حريته فالنهر جميل من خلال سريانه .

كما يؤكد زكى نجيب محمود أن : " جمال الشيء الجميل قوامه دائماً نظام داخلى فى الشيء تتسق به أجزائه وعناصره، وأن هذا النسق الكامن فى جسم الشيء من الممكن أن يدركه الجميع أو البعض فقط، فالجمال إذن موجود بالأشياء الجميلة لمن يريد أن يدركه " (٣).

أما زكريا إبراهيم فيذكر: " أن الوعى الجمالى هو بحث مستمر واكتشاف دائم ما دام الجمال لا يوجد أمامنا بوصفه حقيقة جاهزة، بل هو حقيقة غامضة يجب علينا كشف أسرارها " (٤).

مفكرون معاصرون تناولوا موضوع الجمال الإسلامى

١- مفاهيم الجمال عند عبد الفتاح رواس قلعة جي :

يؤكد عبد الفتاح رواس أن نظرية الإسلام في الجمال تتكون من ثلاثة جوانب:

(١، ٢، ٣، ٤) عادل محمد خليل السخاوى: فلسفة الجمال فى الفكر العربى المعاصر، رسالة ماجستير

غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الاسكندرية ، ١٩٨٨ ، ص ١٤ ، ١٥.

٢ - الجمالي الإيمانى .

١ - الجمالى الفكرى

٣ - الجمالى الفنى .

كما يقسم منطقات الوعى الجمالى الإسلامى إلى ثلاثة منطقات هى:

٢ - منطلق الوحدة .

١ - منطلق التوحيد .

٣ - منطلق الحركة^(١) .

١ - منطلق التوحيد:

يجعل عبد الفتاح رواس منطلق التوحيد هو هدف وغاية الفلسفة الإسلامية كما يجعل لفظ الشهادة (أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمدًا رسول الله) هى علاقة جمالية يركز عليها الإحساس الجمالى من خلال الاتزان والتوافق والتناسب بين الإلهى فى لا إله إلا الله والإنسانى فى محمد رسول الله . ويؤكد أن هذه العلاقة الجمالية فكرية وواقعية معاً، فكرية مجردة فى لا إله إلا الله ، وواقعية محسوسة فى محمد رسول الله .

يقول: " وحدانية الله هى غاية الفلسفة الإسلامية التوحيدية يلخصها القسم الأول من الشهادتين (شهادة أن لا إله إلا الله) ، التوازن والانسجام والتناسب بين السماوى والأرضى فى لفظ الشهادتين يستند إليها الإحساس الجمالى ، أما القسم الثانى من الشهادتين (وأشهد أن محمدًا رسول الله) فهو يحمل استمرار السماوى فى الأرضى ويجعل العلاقة الجمالية نابعة من كونها فكرية وواقعية معاً " ^(٢) .

ثم يجعل إدراك الجمال فى الطبيعة هو بمثابة عودة إلى خالق هذا الجمال الكلى المطلق الواحد ، والكلى المطلق يعيدك كرة ثانية إلى إدراك جمالياته فى الطبيعة والعودة إلى الخالق والعودة إلى الطبيعة يتم من خلال التوحيد التى يؤكد وحدة الفكر ووحدة الجمال .

(١ ، ٢) عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الإسلامى، مرجع سابق ص ٢٤ .

يذكر عبد الفتاح رواس: "يردك الجمال في الطبيعة إلى الكلي المطلق الجمال ويردك الكلي المطلق الجمال إلى إدراك تجلياته في الطبيعة، والارتداد في الحالتين يكون عبر عملية توحيدية تؤكد وحدة الفكر ووحدة الجمال" (١).

ويعبر عبد الفتاح رواس عن مفهوم الجمال من خلال التوحيد بأنه إحساس صاعد نحو الأعلى فعندما يري الإنسان الجمال في الإنسان أو النبات أو صوت المياه يذكر الله وهذا بمثابة حركة ارتقاء وصعود، وعناصر الجمال في الكون والأشياء ونظم العلاقات فيما بينها هي نظم تشير إلى مبدع هذا الجمال، فليس هناك جمال مقطوع الصلة بخالقه ففي إطار المفهوم الإسلامي للجمال، كل جمال ينشأ عن الخالق الواحد مبدع الجمال في الكون، وكل جمال في الفنون والصنائع ينشأ عن الإنسان.

فيذكر: "أن الوصول من الجمال المحسوس الجزئي إلى الكلي المعبر عن فكرة التوحيد، وذلك لأن الجمال ليس إحساساً بالذلة الحسية الأرضية فحسب، وإنما هو إحساس صاعد نحو الأعلى، فعندما نشاهد وجهاً جميلاً، وزهرة بديعة اللون والرائحة أو نسمع خرير المياه نقول: له وجه يوحد الله، أو هذه زهرة رائحتها تسبح الخالق، وعناصر الجمال وعلاقاته في الكون والأشياء هي نظم سيمولوجية تشير إلى مبدع الجمال نفسه فليس هناك جمال قائم بذاته معزول عن دلالاته أو مفصول عن اتجاه الإشاري ونسقه. فمن الحق واجب الوجود نفسه كلي الجمال والقدرة، المثل الأعلى، ينطلق الخلق واجب الوجود بغيره أي بالله، ومن الخلق تنطلق الممكنات في الفنون والصنائع، [هذا خلق الله فأروني ماذا خلق الذين من دونه] سورة لقمان: الآية ١١" (٢).

ويؤكد عبد الفتاح رواس: أن كل جمال وحق ورحمة ورأفة وخير ومعروف... الخ من صفات الجمال الواقعي إلا وهي ناشئة وصادرة عن الحق المثل الأعلى الكلي الجمال.

فيقول: "من الحق المثل الأعلى، الكلي الجمال لا يصدر إلا ما هو حق وجميل وكمال الصفات الجمالية التي تدل عليها أسماؤه الحسنی تعالی: الرحمن الرحيم،

(١، ٢) عبد الفتاح رواس: المرجع السابق، ص ٢٤ - ٢٥.

اللطيف، السديع، الخبير، الرؤوف، المصور، الجليل، الكريم، الحق، الحميد، الودود، العفو، الغفور... تنطلق من الواحد الأحد الكلي الجمال والقدرة، ومنه تفيض علي العالم الواقعي (الخلق) صفات جمالية في الكون والإنسان والحياة متعددة بتعدد لها تسميات مختلفة كالرحمة والرفاة والخير والمعروف ^(١).

ويستشهد عبد الفتاح رواس بحديث الرسول المصطفى عليه الصلاة والسلام: " **الله** جميل يحب الجمال " ويذكر: " أنه من كمال التوحيد محبة الجمال والسعي إلي إدراكه، فالحاجات الجمالية أساسية، وإدراكها في الأعمال والأخلاق والفنون مطلب توحيدي مرتبط بالعقيدة ^(٢).

وهو هنا يبدأ من التوحيد كمنطلق أساسي لحب الجمال في العمل والخلق والفن، وكم سيحدث من تغير جمالي جذري في الحياة عندما يصبح التوحيد **الله** أساس جمال الأعمال والأخلاق والفنون.

ويجعل عبد الفتاح رواس في إدراك الجمال وتذوقه وحبه " لذة " وجدانية يطلق عليها مسميات كثيرة فيقول: " في محبة الجميل لذة، وهي أمر وجداني لها مسميات مختلفة كالبهجة والسرور وطيب النفس وقرة العين والنعيم والسلام... ويدرج مفهوم اللذة عند ابن قيم الجوزية في كتابه روضة المحبين فيذكر (أن اللذة تنشأ عن إدراك الملائم، والألم ينشأ عن إدراك المنافي) ومنتهي اللذة نعيم الآخرة [والآخرة خير وأبقى] سورة الأعلى: الآية ١٧، [وفيها ما تشتميه الأنفس وتلذ الأعين]، ومنتهي نعيم الآخرة رؤية وجه **الله** : [وجوه يومئذ ناضرة إلي ربها ناظرة] سورة القيامة: الآية ٢٢، ٢٣، والسبيل إلي إدراك هذه اللذة غير المتناهية هو التوحيد، ومنتهي الألم هو شقاء الآخرة، ومنتهي هذا الشقاء هو الخلود فيه واحتجاب المعرفة، والسبيل المسبب لهذا الألم هو الشرك: [إن الله لا يغفر أن يشرك به ويغفر ما دون ذلك لمن يشاء] سورة النساء: الآية ٤٨ ^(٣).

(١، ٢) عبد الفتاح رواس: المرجع السابق، ص ٢٨.

(٣) عبد الفتاح رواس: المرجع السابق، ص ٢٨.

وهذا الكاتب يجعل أقصى درجات إدراك الجمال وتذوقه تبدأ من التوحيد كبداية الطرق لإدراك الجمال المحسوس الملموس وإدراك الجمال الأعلى الكلي، أما الشرك فهو طريق الشقاء واحتجاب الجمال والحرمان منه في الدنيا والآخرة.

٣ - منطلق الوحدة:

[ما نري في خلق الرحمن من تفاوت] سورة الملك: الآية ٢، الوحدة في نظام الخلق هي تمام الجمال في المخلوقات، وبرهان صدورها عن الواحد في كل المتعددات، وحدة في الكثرة، وأسس الجمال في هذا النظام تقوم علي التوازن والتجاذب والتناسب والانسجام والروح، فالوحدة نظام كلي مشترك ينظم العلاقات في الذرة وفي المجتمع وفي الكون، في علاقة جذب تجمع الأطراف إلي المركز^(١). يؤكد عبد الفتاح رواس أن الوحدة هي أهم عامل من عوامل الجمال في الكون، وسبب هذه الوحدة رغم تنوع المخلوقات هو صدورها عن الواحد. والوحدة بمثابة نظام عام ينسق العلاقات فيما بين جميع عناصر الكون.

" الوحدة في نظام الخلق منتجة لوحدة نستقرئها في كل الموجودات ووحدة النظام الكوني نفسها هي فيض الواحد الأحد الكلي الجمال [الذي أحسن كل شيء خلقه] سورة السجدة: الآية ٧، وقد اختص الإنسان وحده بوعي جمالي يجعله موضوعاً وذاتاً، كموضوع جزء من نظام جمالي واحد، وكذات قادرة علي تأمل النسق الجمالي في موضوعات العالم^(٢) .

ويتناول عبد الفتاح رواس العلاقة بين الشكل والمضمون أو المادة والشكل التي طالما تطرق إليها فلاسفة الجمال، ويرى أن العلاقة بين المضمون والصورة، والشكل والمحتوي في الفكر الإسلامي هي علاقة (وحدة) وتكامل وذلك عكس الثنائية الحادثة الآن بين الشكل والمضمون في الفلسفة الحديثة، فيقول: " إن ثنائية

(١) عبد الفتاح رواس: المرجع السابق، ص ٢٨ - ٢٩.

(٢) عبد الفتاح رواس: المرجع السابق، ص ص ٣٠ - ٣٢.

الشكل والمضمون خارجة عن منطق الفكر الإسلامي كفكر توحيدي والعلاقة بين المادة والشكل هي علاقة وحدة ^(١).

٣ - منطق الحركة :

يري عبد الفتاح رواس أن الحركة من العوامل الهامة في تكامل الجمال ويعتبرها جزءاً من الجمال نفسه، فالزهرة جميلة في حركة نموها والنهر جميل في حركة سريانه، وسر جمال الكواكب في جريانها، وحركة الضوء من الشهب فيقول: " هذه الحركة هي مصدر المتعة الجمالية لأنها تختزن الوعد بالحياة، وهي مصدر قيمة وجودية لها دلالاتها ووظيفتها في نسق الحياة [**إن الذين آمنوا وعملوا الصالحات لهم جنات تجري من تحتها الأنهار**] سورة البروج: الآية ١١، والمتابع لمواطن الحركة في القرآن يجد فناً خالصاً في إظهار جماليات هذه الحركة وتناغمها ودلالاتها ووظائفها حتي لكأنك تسمع حركة عسيسة الليل وحركة تنفس الصبح وصوت جريان الأنهار ^(٢).

يصف عبد الفتاح رواس أنواعاً كثيرة جداً من الحركة من خلال الكون كله المغمور بالحركة الظاهرة والباطنة، المرئية واللامرئية، المحسوسة والمعقولة، المادية والنفسية، الصوتية والضوئية، أو في مدي النقاط الحواس الأخرى، وما تحتها وما فوقها.

ويتطرق إلي اللغة عند الحيوان والطيور وكيف أن هذه اللغة هي حركة جمالية ودلالية ويستشهد بالآية ١٨ ١٩٦ سورة النمل: [**حتي إذا أتوا علي واد النمل قالت نملة يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون فتبسم ضاحكا من قولها وقال رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلي والدي وأن أعمل صالحاً ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين**].

(١) ٢٠ عبد الفتاح رواس: المرجع السابق، ص ص ٣٠ - ٣٢.

ويجعل الحركة إضافة أساسية لجمال الموضوع في الفن فمهما بلغ الفن من الإبداع فإنه لا يوازي الموضوع الأصلي وذلك لأن الفن خال من جمال الحركة الحية والحركة هي رمز الحياة الكونية المتجددة، واستمرارها.

يقول: " إن الفنان يدرك القيمة الجمالية للحركة فهو يحاول في لوحته أو منحوتته أن يضيف عليها حركة انتقائية توحى بالحياة لكنها تبقى حركة جمالية جزئية ثابتة تفتقر إلي أهم شرط وهو الحياة وذلك من اختصاص الخالق وحده تعالى "(١).

وربما يشبهه رأي عبد الفتاح رواس قلعة جي في الحركة كمنطلق جمالي مع رأي أحمد حسن الزيات الذي قال: " إن روعة الجمال في الطبيعة يأتي من ناحية الحرية بها، وحرية الطبيعة هي قانونها العام. فشلالات النيل أجل منظرًا في العين من النوافير المنظمة لأن الجمال المطلق يملأ خيالك بالتأمل الحالم وذهنك بالتفكير الرفيع وشعورك بالطرب الباسط "(٢).

كذلك يتشابه مع رأي عباس محمود العقاد الذي يقول: " إن جوهر الجمال يتبع حرية الوظيفة وحركة الحياة في الجسم والنهر والشجر، والجامع بين أنواع الجمال هو حرية الحركة "(٣) ويقول عبد الفتاح رواس: " من هذه الحركة الحية الكلية في الموضوعات تتولد حركات متعددة تكاملها هو الجمال التام للموضوع وهي حركة الفكر وحركة المادة وحركة الفعل، وهي حركات مولدة أيضا، فحركة الفكر مولدة للجمال النفسي، وحركة المادة مولدة للجمال الظاهري، وحركة الجمال مولدة للجمال المنتج "(٤).

مفاهيم الجمال الإسلامي عند علي شلق :

يقول علي شلق عن الجمال : " انه موضوع وجودي بمعنى أنه من موضوعات الحياة في مختلف مراحلها، بالنسبة إلي الأفراد، والجماعات، والطبيعة والله. وأن الجمال ذو شكل دائري، فلكي بمعنى جوهريته التي هي من صميم الزمان

(١) عبد الفتاح رواس: المرجع السابق، ص ٣٤.

(٢) أحمد حسن الزيات: وحى الرسالة، المجلد الأول، ص ١١.

(٣) عباس محمود العقاد: مراجعات في الفنون والآداب، القاهرة، المكتبة العصرية، بدون تاريخ، ص ٦٥.

(٤) عبد الفتاح رواس: المرجع السابق، ص ٣٤.

والمكان، ومقصد من مقاصد الخالق في خلقه، وما من قيمة للخير، أو الحق إلا وتوصف بالجمال، وتهدف إليه وتتبع من بحره، وسحابه، وخزائن أرضه وأفلاكه في انسياها وتناغمها إلى غايتها، ومن هنا ربط أفلاطون الجمال الجزئي بالجمال الكلي، جاعلاً مصدر الجمال، مصدراً لكل وجود^(١).

حيث يؤكد أن معنى الجمال هدف من أهداف خلق الله سبحانه وتعالى للكون ويشير إلى أن هذا الجمال ينبع من خلق البحار والسحاب والأرض والأفلاك في حركتها المتناغمة المتوافقة المنظمة الدقيقة، وجمال جلالها الذي يعجز البشر عن الإتيان بمثله أو بأقل القليل منه (جناح بعوضة) أو (ذبابة)، كل هذه المحسوسات دلالات جمالية علي خالقها (الله) المتعالي ذي الجلال.

كما توصل الكاتب أيضاً إلى أن الجمال قيمة جوهرية، وجوهريته بمعنى كليته فهو معني عام شامل متسع ، كما أن الجمال صفة مصاحبة للقيم عامة فهو يؤكد أن ما من قيمة للخير أو الحق إلا وتوصف بالجمال، فالجمال عامل مشترك في جميع القيم.

وعندما يذكر علي شلق أن الجمال في بعض مظاهر الكون كالبحار والسحاب والأفلاك في انسياها وتناغمها إلى غايتها، فهي رؤية إدراكية دقيقة جداً، فالبحار تتساقب فعلاً والسحاب والأفلاك تتحرك في انسيابية وتناغم وهدهد، فلم يحدث أن تغير شكل السحاب بطريقة مفاجئة ولكن بتدرج، وكذلك البحار والأفلاك. وتتأكد دقة الرؤية الجمالية لدي علي شلق وتتحدد في لفظة (في انسياها وتناغمها إلى غاياتها) فهو قد أشار أيضاً إلى سمة الجمال في تحقيق الغاية والهدف أي أداء الوظيفة المنوطة بكل مخلوق في الكون. ووسيلة ذلك الدقة المتناهية والنظام المحكم الذي أوجده الله في مخلوقاته لأداء وظائفها وهو أحد مصادر الجمال في الكون. [لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار وكل في فلك يسبحون] سورة يس: الآية (٤٠) جمال النظام والانظام ودقتهما وكلمة يسبحون تؤكد الانسياب والتناغم.

والكاتب يربط جمال المخلوقات في الكون بجمال منشئها مع الفارق المتسع بين الجزئي والكلي، وهو يستشهد برأي أفلاطون الذي ربط الجمال الجزئي بالجمال

(١) علي شلق: العقل في التراث الجمالي عند العرب، لبنان، دار المدي للطباعة والنشر، الطبعة الأولى ١٩٨٥

الكلي، ويبدو أنه يتفق مع أفلاطون لأنه بحث في الصلة بين الموجودات وخالقها الذي هو مصدر الجمال الأول، والفقرة التالية تؤكد تلك الرؤية.

ولعلي شلق تفسير جميل لحديث الرسول صلي الله عليه وسلم: (الله جميل يحب الجمال) فيقول: " الله جميل، جمع جمعاً شمولياً أشياء الأكوان تحت ظله لأنه جامع المحاسن كلها فهو مصدر كل جمال وحسن ومثله الأعلى، يحب الجمال في كل شيء، وأن يهدف الكائن الحي العاقل إلي صنع الجمال، والمكوث فيه والتعبير عنه، وتأمله وتذكره، لأن كل شيء تم في حضارة الإنسان هو نتاج العقل، والعقل هادف إلي الأجل والأكمل، وكل شيء في الأكوان متلائم مع الآخر من الغياب إلي الحضور، ومن الأرض إلي مدار الكواكب وتناغم ذلك كله فيض جمال ^(١).

ويعود علي شلق ليربط الجمال بالفن، ويجعل الجمال هدف الفن، ومن خلاله يجعل التوحيد هدف الفن الأخير فيقول: " إن الفنون التي تهدف إلي التعبير عن الجمال، إنما تجمع البعيد والمتعدد في عمل واحد، فكان الفنون عامل توحيد، وكان الأهمية هدفها الأخير ، لأنها صدرت مع كل الموجودات عن الواحد، وهي تسعى مشوقة لتصير إليه ومقدار ما تعبر الفنون عن التوحيد بمقدار ما تكون قريبة من قمة الجمال الله هذا معني قول الرسول صلي الله عليه وسلم ذاك هو الجمال أي الفرعي وأن الله جميل يحب الجمال ^(٢).

مفاهيم الجمال عند سمير الصايغ :

يحدد سمير الصايغ مفهومه في الجمال في الفن الإسلامي في عناوين فصول كتابه الضخم القيم الذي يقع في ٤١٥ صفحة من القطع الكبير عن (الفن الإسلامي) ^(٣) قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، فهو لم يضع مفهوماً محدداً عن الجمال الإسلامي كما لم يحدد تعريفاً خاصاً به وإن كان القارئ لكتابه يجد مفهوم الجمال الإسلامي متحققاً ومتواجداً في كل فصل من فصول الكتاب بل في كل صفحة وعند تناوله الموضوعات التي عبر عنها الفن الإسلامي سواء الطبيعية أو المجردة أو

(٢٠١) علي شلق : مرجع سابق ص ٢٢.

(٣) سمير الصايغ: الفن الإسلامي، مرجع سابق.

الوظيفية فقد ضمنها مفهومه عن الجمال. فتناول في الفصل الأول بعنوان (الواحد المتعدد التجليات) التوحيد كأساس جمالي لابد أن يرافق أي باحث في فلسفة الفن الإسلامي وفي الفصل الثاني بعنوان (الشهادة علي المطلق) تناول غياب الموضوع والزمان والمكان والإنسان، كما تناول ثنائية الغيب والوجود وغياب الموضوع في الفن الإسلامي كمبدأ جمالي، وفي الفصل الثالث بعنوان (فن التوحيد لا فن التجريد) يتناول مفهوم التجريد كمظهر جمالي عن التوحيد كعقيدة ويأتي التجريد الإسلامي كمظهر جمالي مرئي معبراً عن اللامرئي الباطن، وفي الفصل السابع بعنوان (السمات الموحدة " الإتيقان " يتناول موضوع الإتيقان والجمال فتناول الجمال الإسلامي من منظور الفلسفة الإسلامية التي جعلت الإتيقان مرادفاً للجمال، أو علي حد تعبيره (شاهد أول للجمال) ويستند إلي المنطق الجمالي للغزالي الذي قال: " بأن كل شيء فجعله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به والممكن له فإذا كانت جميع كمالاته حاضرة فهو في غاية الجمال فالخط الحسن هو ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازنها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها... " (١)، كما تناول الصايغ مفهوم الجمال في المادة الخام في الفن الإسلامي وقال: " المادة كجمال وحضورها الفني هي جزء لا يتجزأ من سعي الفنان إلي الكمال، وسعيه إلي المطلق، وكيف أن المادة الخام هي شهادة كبرى علي الحق الواحد أصل كل شيء وهدف كل شيء " (٢).

كما يتناول في الفصل الثامن وظيفة الفن بين الجمالية الغربية والجمالية الإسلامية ويبدأ من هذه المقارنة بأن: " المضمون والموضوع والصراع والفردية والذاتية التي هي منطلقات فلسفة الجمال الغربي علي حد تعبير هيجل، تتحول في الجمالية الإسلامية إلي مطلقات بمعنى مضمون مطلق يقود إلي التوحيد، وأن المطلق بحسب الفلسفة الإسلامية هو الواحد فالمضمون المطلق مضمون واحد بالضرورة ذلك لأن المطلق الحقيقي والوحيد هو الله وحده، هو الحق وحده " (٣).

(١) الغزالي: إحياء علوم الدين ، مرجع سابق، ص ٣١٦.

(٢) سمير الصايغ: المرجع السابق، ص ٢٤١.

(٣) سمير الصايغ: المرجع السابق، ص ص ٢٦٥ - ٢٦٦.

وهكذا نلاحظ أن سمير الصايغ لم يقدم تعريف قائم بذاته للجمال في الفن من خلال الفن الإسلامي، ولكنه تناول الجمال من خلال التوحيد، كما تناوله من خلال المادة كجمال في الفن الإسلامي وكشاهد علي الجمال، أيضا من خلال المقابلة والتعارض مع أسس الجمال في الفن الغربي التي تنعكس في المضمون والصراع والفردية والذاتية) والتي يقابلها في الفن الإسلامي (المضمون المطلق).

وفي النهاية فإن خطوة البحث والتتقيب عن الأصول الفلسفية لمفاهيم الجمال الإسلامي من أهم الخطوات اللازمة والأساسية التي تساعد في فهم وتفسير أصول الجمال في الفنون الإسلامية وفلسفتها ومضامينها الكبرى التي ظلت دائما كامنّة خلف أشكالها الفنية المباشرة، وتصبح هذه المادة التاريخية الثرية لمفاهيم الجمال هي بمثابة مفتاح الشفرة لفك الرموز الجمالية والفنية التي أخضعها أغلب المستشرقين إلى فلسفاتهم وأصولها اليونانية غاضين الطرف عن أصولها الحقيقية.

وفي الحقيقة إن كتابات السلف هي من أهم المواد الخام والوسائط التي يجب أن ترافقنا وسط الموجات العارمة للحدائث والمعاصرة التي أغرقتنا، وحتى لا تصبح الحدائث نبتة بلا جذور يسهل اقتلاعها، أو نبات متسلق علي سيقان الآخرين.

وأعلن في هذه الأطروحة المتواضعة إن الأمر لجلال وإنه ليس اهتماما بتراث معين بقدر ما هو أمانة علمية ثقافية وواجب حضاري لإنصاف فن جميل وجليل في أن واحد جميل بكل ما توحى به كلمة جمال من رقة وعذوبة، وما يوحي به الجلال من قوة وشموخ وعظمة وإبهار، ذلك الفن الصارخ بصمت المتحدث بلا صوت لما حدث له من تجريد من روحه السارية بداخله. ومن خلال أفكار العلماء المسلمين وتعريفاتهم لمفاهيم الجمال السابقة أشعر أن النظرية الجمالية الإسلامية في احتياج شديد لتجديد التراث في الأرض المعاصرة وتطويره ونموه داخل سياقه الذاتي؛ وعدم الوعي بذلك يجعل النهضة الفنية تولد في مهدها أو ترتدي ثياباً مغتربة عن أصولها، فمن الأمانة الحضارية إيقاظ الوعي بتلك الحقيقة ويصبح ذلك بمثابة استنشاق العمق الروحي المفقود وإحيائه من جديد في طور المعاصرة.

الفصل الخامس

الإطار العملي

الاستلهام المعاصر للأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي
من خلال تحليل أعمال الفنانين المصريين والعرب المعاصرين

دم الدور واطلب فسيم البراري وانظر إلى صفحات الجمال
على حافة الماء دون مـلال تأمل ترقوق ماء زلال
وحدق على فرجس ذي دلال بنيات نيسان ذات اختيال
وقبل عيوننا لها كالإلى دم الدور واطلب فسيم البراري
وانظر إلى صفحات الجمال

محمد إقبال
مفكر وفيلسوف
وشاعر هندي مسلم

محتويات الفصل الخامس :

تحليل أعمال الفنانين المعاصرين من خلال استلزام الفنون الإسلامية :

- ١- الخزاف المصري عبد الغنى الشال.
- ٢- الفنان المصري عبد الرحمن النشار.
- ٣- الفنان المصري محمود عبد العاطى.
- ٤- الفنان المصري حسن غنيم.
- ٥- الفنان الفلسطيني جمال بدران.
- ٦- الخزاف الفلسطيني محمود طه.
- ٧- الفنان العراقي شاكر حسن آل سعيّد.
- ٨- الفنان السوري منير الشعرانى.
- ٩- الفنانة الأردنية وجدان على بن نايف.

الإطار العملى

الاستلھام المعاصر للأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى

من خلال تحليل أعمال مجموعة من الفنانين المصريين والعرب المعاصرين

مقدمة :

يتضمن الإطار العملى تناول أعمال فنية معاصرة لمجموعة من الفنانين المعاصرين الذين استلھموا فى أعمالهم الفنون الإسلامیة كشكل جمالى ومضمون فكرى. معاً فى وحدة واحدة مستلھمين فى ذلك الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى كفن تراثى ومستقبلى معاً ، فن حضارى هو وليد حضارة عالمية امتدت من الصين شرقاً إلى الأندلس وأطراف أوروبا غرباً، فاستحق بذلك أن يكون فناً عالمياً.

وما بين صیحات الأصالة والمعاصرة، والحدثات وما بعد الحدثات، والعولمة فى الفن كان هناك فنانون ينقبون ويفتشون عن معانى الأصالة والمعاصرة، ولكن ليس من خلال الالھات المحموم نحو الغرب وتقليد فنون مستعارة تعكس معانى احتضار فنى وروحى لحضارة لا تعبر عن مضامين أو قيم جمالية أو فلسفية تمت لنا كشرق حضارى عريق بصلة.

كان هناك فنانون فى حالة بحث جمالى دائب عن مضامين وأصول فلسفية ترتبط بالعقيدة وتستمد جمالياتها منها وتعبر عنها من خلال تقنيات ومجالات معاصرة متجددة ومتنوعة تتبعت المنهج الجمالى الإسلامى فى محاولة لاستخلاص محدثاته الدينية، سواء بالكتابة لآیات من القرآن فى صياغة جمالية مباشرة أو باستخدام أقصى درجات التجريد الفنى للتعبير عن مضامين عقيدية أيضاً كاللانهائية كسمة من سمات الحق الثابت، أو المركزية كسمة جمالية للتعبير عن صدور الموجودات العديدة عن الواحد.

وقد استطاع كل فنان استثمار معطيات الفكر الإسلامى واستلھامها فى إثبات وجهة نظره الإبداعية، واستلھامها أيضاً كمحاور إبداعية بالغة الخصوبة والتنوع، وترى الباحثة أن كل فنان قد نجح فى بلورة رؤية خاصة به تحمل فرادة ووحدة كما نجح كل

فنان أيضاً فى استيعاب الفن الإسلامى كثرات وجعله منطلقاً إلى انطباعات جمالية إبداعية معاصرة.

ويظهر ذلك جلياً من خلال انتقاء مجموعة من الفنانين المصريين والعرب الذين جعلوا الفنون الإسلامية أصلاً جمالياً ومنطلقاً للاستلهام والإبداع فى أعمالهم.

ومن الفنانين المصريين قد تم اختيار :

- ١ - الفنان الخزاف/ عبد الغنى الشال.
- ٢ - الفنان المصور/ عبد الرحمن النشار.
- ٣ - الفنان / محمود عبد العاطى.
- ٤ - الفنان/ حسن غليم.

ومن الفنانين العرب قد تم اختيار :

- ١ - الفنان/ جمال بدران.
- ٢ - الفنان الخزاف/ محمود طه.
- ٣ - الفنان/ شاكى حسن آل سعيد.
- ٤ - الخطاط / ملير الشعرالى.
- ٥ - الفنانة الأميرة/ وجدان على بن لايلى.

الأسس التى تم بناء عليها اختيار مجموعة الفنانين :

وقد روعى فى الاختيار أن يكون الفنان قد أسهم فى الحركة الفنية التشكيلية منذ زمن بعيد فلا تكون أعماله مجرد استلهام عابر، كما روعى أيضاً أن تتنوع مجالات الاختيار ما بين تصوير وخزف وحفر وتصوير جدارى ورسم وتصميم.

كما روعى أيضاً أن يكون الأساس الفكرى الإسلامى هو الإطار الفلسفى المكون لمضمون الأعمال الفنية للفنانين المختارين.

الفنان المصرى الخزاف / عبد الغنى الشال

- دبلوم كلية الفنون التطبيقية نظام حديث ، ١٩٣٦.
- دبلوم كلية الفنون بلندن / ١٩٤٩.
- شهادة تاريخ الفنون بجامعة لندن، ١٩٩٥.
- دبلوم كلية سلتال للفن بلندن ، ١٩٥٠.
- تخصص دقيق خزف وتخصص عام تاريخ الفن والتربية الفنية.
- مشارك فى الحركة الفنية فى مصر منذ عام ١٩٦٩ ويشارك فى البيناليات والمعارض العالمية.
- قدم ١٢ مؤلفاً و مترجماً فى الفنون والتربية والتذوق الفنى.
- حصل على وسام الجمهورية عام ١٩٧٧.
- اسمه ضمن الموسوعة القومية للشخصيات المصرية البارزة - وزارة الإعلام ١٩٩٢.
- كرمته كلية التربية الفنية بترشيحه لجائزة الدولة التقديرية فى الفنون - ديسمبر ١٩٩٩.
- رشحته جامعة حلوان للجائزة الوطنية للتربية والعلوم والثقافة باليونسكو - ١٩٩٩.
- يعمل حالياً أستاذ غير متفرغ بكلية التربية الفنية.

يقول الفنان عبد الغنى الشال :

يُثار بين الحين والحين قضية الاستلھام الفنى أو " الاقتباس الفنى " خصوصاً بين الأدباء والكتاب والفلاسفة والفنانين وغيرهم ، كما أثّرت أيضاً فى مناهج التعليم وفى الدراسات الأكاديمية المتعددة.

والاستلھام الفنى ذو حدين إما أن يكون إيجابياً أو سلبياً فالإيجابية أن يبحث المستلھم ويتأمل ويتذوق ما فى الفن الإسلامى من قيم وعلاقات وجماليات ورموز ثم يهضمها هضمًا جيداً ثم يقتبس ما يشاء فى صياغات فنية جديدة. وأما السلبية فهى مجرد النقل الآلى الرتيب فى عمل جديد دون إبداع وابتكار ويقع فى هذا المجال فنانون كثيرون.

وهنا أشير إلى بعض المقولات الهامة فى هذا الشأن:

- ذكر الفيلسوف زكى نجيب محمود فى إحدى أحاديثه عندما تناول قضية التراث قولته المشهورة ومعناها أن التراث ليس مجرد هيكل نبنى ونقيم لنستظل بظلاله ونجلس تحته مسالمين مستريحين ولكنه لابد أن يسرى فى الشرايين بعد أن يهضم لبنائه من جديد فى قالب إبداعى مُثير.
- وأشير كذلك إلى مقولة أخرى ذكرها الفيلسوف والمؤرخ الفرنسى المشهور "روجيه جارودى" عندما زار مصر بدعوة من جريدة الأهرام المصرية فى

منتصف الستينيات من القرن العشرين لإلقاء بعض المحاضرات في مبنى جامعة الدول العربية بالقاهرة. وضمن ما قاله في بعض محاضراته عن الفن الإسلامي ما يلي: إن الذين يدعون أن الفن الإسلامي فن زخرفي إنما يتجاوزون الحدود وهم في خطأ كبير، لأن الفن الإسلامي فن تعبيرى له شخصية متميزة تحوى الروحية والمادية على السواء، حيث لا يعرف ولا يفهم مدلولاته ومراميها ورموزه من لا يعرف الفلسفة الكلية الشاملة للإسلام، ومن العجب أن هذا الفيلسوف ذكر ذلك قبل أن يعلن عن إسلامه بعد ذلك بحوالى أكثر من عشر سنوات.

- وهناك مقولة أخرى ذكرتها أستاذة مستشرقنة فرنسية " إيفا دى فينوى " الأستاذة بالسوربون عندما دعتها قيادات الأزهر الشريف لتلقى بعض المحاضرات خصوصاً بعد أن أعلنت اعتناقها للدين الإسلامي لما فيه من حكم وفضائل وأسلوب حياة، كما زارت مركز أصدقاء الفن والحياة بالمرج الذى يمثله الأستاذ والمربي والفنان الكبير حامد سعيد، فقالت فيما قالت فى أحاديثها المتكررة إن الفن الإسلامى ملئ بالرمز والروحانية والتعبير المتسامى بالإنسان نحو الواحد وضربت الأمثال التوضيحية لذلك فى هيئة وشكل المئذنة فى المساجد، التى ترتفع إلى السماء للوصول إلى الصفاء والنقاء الكونى ومعها تساييح الناس والبشر وكل الكائنات وكذلك الدعوات والتضرعات من المعوزين وكلها أمور قد تغيب عن بعض كتاب الغرب.

- ومقولة أخرى لمؤلف ضمن المؤلفين الذين هاموا بفنون الإسلام وهو " م.س. ديماندا " فى كتابه القيم " الفن الإسلامى " ومدى الاقتباس والاستفادة وقال إن فكرة الاقتباس عند الفنان المسلم فى إنتاجاته الفنية المتعددة والتى اعتبرها بعض المؤرخين إحدى نقائص الفن الإسلامى هى على العكس إحدى الظواهر الصحية، لأن الفنان المسلم المتجول فى الصحراء بحكم عروبه الأولى قد تربت عنده قدرة التكيف مع كل الكائنات والتكيف ظاهرة صحية عند الفنان المبدع.

- ولا يفوتنا أن نذكر العلامة العربى الكبير " عفيف البهنسى " عندما تعرض للفن الإسلامى فى رمزياته المتعددة من النجميات والمثلثات والمربعات والدوائر

وغيرها التى كثيراً ما ظهرت فى وحدات الفن الإسلامى وتصميماته المتنوعة وتعرض إلى محاولات لتفسير مثل هذه الرموز وذكر أن الفن الإسلامى عندما يُوصف بأنه فن تجريدى فيكون بذلك عنده القدرة الإبداعية عن الفن التشبيهى المعروف.

وكل ما قيل يُشير إلى أن الفنون الإسلامية بها من المعايير والقيم والجماليات والتقنيات وغيرها ما يُعدُّ كنزاً غنياً أمام الفنان للاقتباس الإيجابى من جوهر هذا الفن العظيم وخفايا رموزه.

وإذا تمعنا فى التاريخ نجد أن ظاهرة الاقتباس والاستلهام ظاهرة تاريخية بين الحضارات الفنية فمثلاً الحضارة الآشورية والكلدانية والبابلية اقتبست وحدة motif "زهرة اللوتس" المصرية بجمالها وبساطة تشكيلها إلى زهرة فى فنونهم ولكنها معقدة التركيب والبناء ولكن اقتبس الفنان جوهر الشكل - وكذلك العمود اليونانى "الدورى Dorik" اقتبسه المعماريون اليونانيون الأوائل من العمود الموجود فى معبد الدير البحرى للملكة حتشبسوت المصرية حتى أن المؤرخين عندما اكتشفوا المعبد لقبوا هذا العمود "بالدوريك الأول". حتى فى العصور الوسطى استلهم الفنانون فى أوروبا العقود المدببة المعمارية من الفن الإسلامى فى عماثرهم وكاتدرائياتهم وكنائسهم لما فى العقد المدبب من رمزيات تحمل قوى للبناء، ثم اقتبسوا أيضاً عن الفن الإسلامى فن الزجاج المعشق بالجص ولكنهم غيروا الجص بالرصاص نظراً لظروف البيئة الأوروبية الكثيرة الأمطار. حتى فى الفن الإسلامى نفسه جاءت هيئة المئذنة بشخصيتها المتميزة نتيجة رؤية الفنان المسلم لأبراج الكنائس المسيحية والمنارات ولكنهم أبدعوا فى الهيئة إبداعاً إيجابياً جديداً يوضح فن الاستلهام. وفى عصر النهضة الأوروبية نجد كثيراً من الاقتباسات من فن فن آخر وأمانا عبقرى عصر النهضة "لورناردو دافنشى" حينما استهوته التصميمات الهندسية الإسلامية فاعتمد عليها فى كثير من أعماله الفنية لما تحويه من قيم تشكيلية سواء أكانت فى الأشكال أو الأرضيات أو البناء نفسه التركيبى.

وفى العصر الحديث نجد سمة الاقتباس موجودة أيضاً بين الفنانين فمثلاً نجد "بيكاسو" عبقرى القرن العشرين اقتبس كثيراً من الفنون الزنجية خصوصاً فى مرحلة

التكعيب والتجريد ونجد " بول كلى" وقد استلهم الخط العربى وما فيه من قيم تشكيلية واتزانات وإيقاعات .

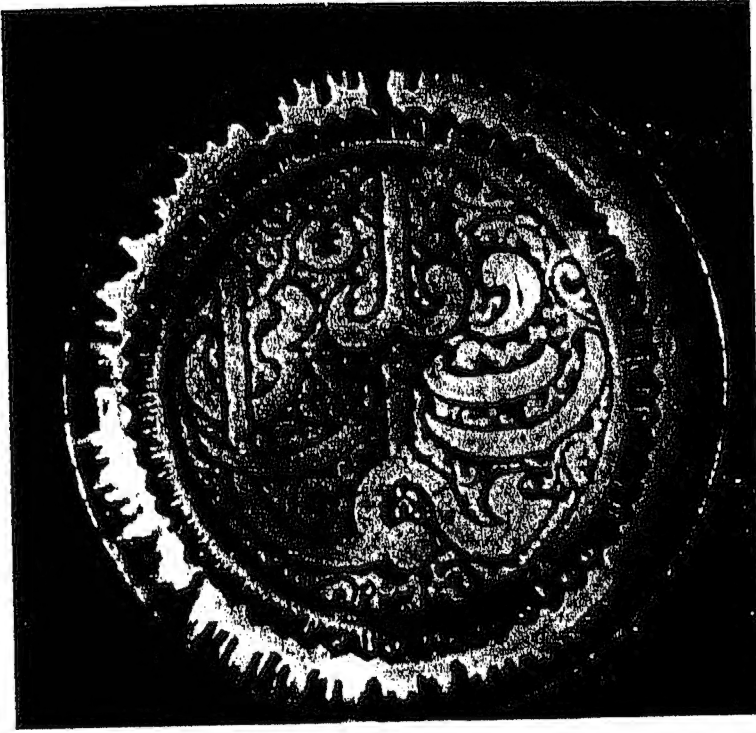
وحسناً لجأت الباحثة إلى بعض الفنانين العرب وعرض بعض أقوالهم وصور لأعمالهم التى توضح مدى عملية الاستلهام والاقتباس الجيد والإيجابى الصحيح. وقد استهوتنى الفنون البدائية بكل تنوعاتها وأنماطها واقتبست قيمها الفنية فى بعض أعمالى الخزفية كذلك استهوتنى الفنون المصرية القديمة خصوصاً فى حضارتها ما قبل الأسرات وفى خزفياتها خصوصاً ما كان منها مصقولاً، وأنتجت بعض أعمالى نتيجة ذلك الاقتباس الإيجابى المعاصر ، كذلك استهوتنى الفنون الإسلامية وما فيها من قيم رمزية وتعبيرية وتقنية فظهرت بذلك استلهامات مدروسة فى بعض أعمالى أيضاً فى حوار وشكل ومضمون جديد ، كذلك استهوانى الفخار الشعبى الفطرى ببساطة رموزه فقمت بعملية الاقتباس الواعى فى عدة أعمال خزفية عرضتها فى المجلس الأعلى للثقافة أثناء تكريم المجلس لى فى العام الماضى.

فالاستلهام لا غبار عليه عند الفنان الواعى.



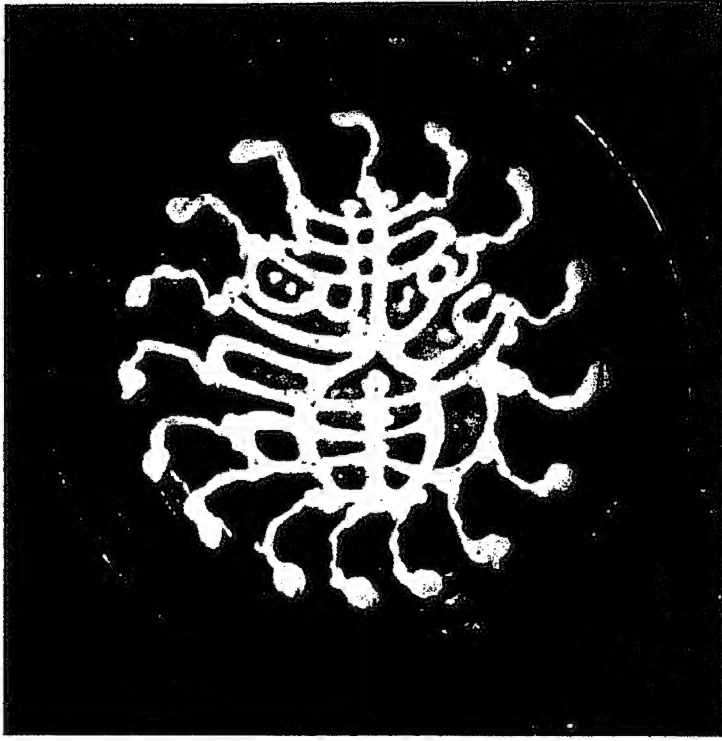
شكل (١٠٧)

طبق من الخزف للخزاف عبد الغنى الشال ملون بالطلاء
الزجاجي مسنوحى من احد أشكال الخطوط العربية (الخط
الحوى) فى تكوين حر داخل إطار الشكل الدائرى.



شكل (١٠٨)

طبق من الخزف للخزاف عبد الغنى الشال ملون بالطلاء
الزجاجي ومكتوب بداخله عبارة (وقل رب زدنى علما)
بالخط الحرفي تكوين متماثل يعكس الاتزان والثبات من
خلال الخطوط المستقيمة الرأسية ، كما يوحى بالحركة
والديناميكية معاً من خلال حركة الخطوط الأفقية اللينة التى
تتوافق مع الإطار الخارجى للتطبيق.



شكل (١٠٩)

طبق من الخزف للخزاف عبد الغنى الشال يظهر به
التصميم المتشابه من خلال حركة دائرية لنهايات الشكل
الحر باللون الأصفر على أرضية باللون البنى كاستلهم
معاصر للفن الإسلامى يبتعد عن النقل المألوف والتقليدى.

الفنان المصري / عبد الرحمن النشار

- من مواليد القاهرة ١٩٣٢ - توفي ١٩٩٩.
- أستاذ التصوير ورئيس قسم التعبير الفنى بكلية التربية الفنية - جامعة حلوان.
- دبلوم كلية الفنون الجميلة بالقاهرة: ١٩٥٦ .
- ملحة التفرغ من وزارة الثقافة: ٦٨ - ١٩٦٩ .
- دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة بودابست: ١٩٧٠ .
- دكتوراه الفلسفة فى التربية الفنية تخصص تصوير جامعة حلوان: ١٩٧٨ .
- عضو جماعة المحور: ١٩٨٠ .
- الأمين العام ل نقابة الفنون التشكيلية : ١٩٨٧ .

يقول النشار عن بدايات تحوله الفنى :

بدأت منذ أواخر الخمسينات بالبحث عن الطريق الذى يوصلنى إلى حقيقة هذا الكون، وكان بحثى عبر السنوات الماضية مستفيضاً وكانت تجاربى ناجحة وكل تجربة كانت بمثابة الأساس القوى للتجربة التى تليها وبالتالى كانت مرحلة بناء طويلة وشاقة، وربما كانت هندسياتى المجردة هى بداية الوصول إلى خبايا هذا الكون، فالأشكال الهندسية البارزة فى أعمالى مليئة بالأشكال العضوية الدقيقة التى تتحرك فى أجزاء اللوحة من سطح المكعب إلى أرضية اللوحة وهكذا....

ويقول النشار عن أسباب استلهاهم للتراث الفنى الإسلامى قائلاً :

الذى جعلنى أتوجه إلى هذا الفن، كى أنهل منه دون أن أعيد أشكاله أو وحداته أو ألوانه وتقديمه بصورة معاصرة، أنه أثناء تواجدى فى مكة المكرمة وذات يوم وعلى بعد خمسمائة متر من الحرم المكى علقت لوحة للفنان " فازارلى "، كانت عبارة عن أشكال مجردة، هنا بدأت أتساءل: هل يجوز استخدام الفن المجرد الغربى ليعبر عن الأيديولوجية الإسلامية ؟ وإذا كانت الإجابة بالنفى، فكيف احترم فناً معاصراً، لا يفتقر إلى الروح أو يتمشى مع روح الدين الإسلامى؟ وهنا بدأت بعمل دراسات متعمقة ومستفيضة لبنائيات الفن الإسلامى، من حيث أشكاله ووحداته ودراساته ونظمه التكرارية ومجموعاته اللونية ، فوجدت عدة حقائق، فبالنسبة إلى الوحدات فهى وحدات بسيطة وذات بعدين أى ليست ذات ثلاثة أبعاد، ولا تفى بالمنظور. نظام التكرار قائم على ترديد المفردة إلى ما لا نهاية،

بحيث يعطى حساً أو بعداً لا نهائى لهذا الكون المعمور. أيضاً الوحدات ونظم تكرارها لا يوجد بها تداخلات بمعنى تراكب الوحدات، بل جاءت الوحدات متجاوزة تتعاضد وتمتد، تعطى حساً موسيقياً وهذا بالتالى يعكس النظام المثالى لوجود الكون، هذا النظام الذى أكد تلك المعانى فى وحدات ونظم تكرارها .

يلخص النشار أسلوبه الفنى، وعناصر أعماله المستلهمة من الفن والفكر الإسلامى فى كتابه الذى يتضمن أهم أعماله وأهم ما كتب عنه فيقول :

" الضوء .. التجريد .. نور باطنى .. واستشراف للمطلق ..

من الأصالة إلى التحديث ..

- تقترن هندسة الضوء فى بناء الأعمال الفنية لدى فنان الشرق، بإحساس المؤمن بالرهبة والورع والهدوء فى آن واحد، لتكتسب مضموناً روحياً...

- النور إشراق استبطانى غير ملموس.. إدراك قلبى لتعاقب الحضور بصورة تبعث على الخشوع والتأمل... تسبيح بحمد الله غير المنظور .. يستوعب الحياة، والإنسان والكون، والوجود... إنه نور فطرى منبعث من القلب.

- وفى الفن، ينتشر مسار النور، الذى يضيف بريقه فى تنوع رحب لا نهائى، وتتلاشى بؤر التمرکز... من خلال سطوح تخطف الضوء وتعكسه فى إشراق باطنى وتلكؤ روحانى.

- ضوئيات تتبثق من أغوار الأشياء.. تتخطى مصادر التأثيرات الضوئية العارضة، متحررة من المظاهر المادية للمفهوم الفيزيائى للضوء.. إلى نور هو روح البصيرة.

- المطلق واللانهائى.. إيمان عميق وهدف تصبو إليه وتتحرك نحوه الحياة.. ليتوارى العرضى والعابر واللحظى، ويتأكد الثابت واليقينى والخالد.. إنه استشعار لما هو فوق الحسى. ذلك الإدراك الذى أكد (عز الدين إسماعيل) بفكرة اللانهائى المتجاوز للمكان والزمان، كمشاعر روحية عميقة ترسبت فى

وجدان المسلم.. الذى كان يبدع فى رحاب المسجد، وهو يستشعر فى نفسه
الحضرة الإلهية.

يقول النشار:

- الرؤية الصوفية ، وما تتضمنه من مشاعر وقيم وأفكار.. إنها وجدّ واسترسال
للذات، كما عبر عنها الإمام الغزالي بـ (صفوة الخلوة)... هى تصفية
وتهذيب.. هى درجة كائنة تحت الوحي، وفوق العقل، وأبعد مدى عن منال
الحواس.. إن رحلة المجاهدة والخوف والرجاء عند الصوفية.. طريق ممتد
يستدعى شاعرية الوجدان والبصيرة، لاستشفاف كينونة المادة فى جوهرها، حين
تصبح مجرد أطياف مرئية.. إنه طريق للتأمل والإبداع.

- المجرّد فى الفن منطق جمالى ومنطلق تعبيرى يتحدّد وفق استجابات لمطالب
روحية.. تحليل أشار إليه (هربرت ريد) فى إبداعات الفن الهندسى: البدائى
والإسلامى والحديث، كما فسر (حامد سعيد) موقفه من هندسيات الفن الإسلامى
بأنها تلخيص لكون معمور بالنظام، موسيقى الكيان، موحد البنیان، ينم عن واحد
أحد ليس كمثله شىء.. معان ترجمت خلال رموز لوحات مجردة، وانتظم
تركيبها عن طريق تفهم الأسس الهندسية أو المنطق الرياضى لحركة الكون..
هذا المفهوم عبر عنه أيضاً (مصطفى الأرنؤوطى)، فى قوله: الكل المتجانس
الناجم عن المفردة الدينامية ذات الطاقة المطردة والقادرة على الانتشار والنمو فى
كليات لا نهائية، وفى اتجاه موازٍ لذلك الذى تسلكه الطبيعة فى مسار نموها
واستمرارها... والكلام السابق للفنان النشار.

كما يستطرد فيقول :

- التكوينات التجريدية - سواء الهندسى منها أو الانسيابى - التى تطرح لغة
الشكل، فن رفيع يكشف فى الوقت نفسه عن فكرة الظاهر والباطن.. وما يتولد
عنها من طاقات روحية.. معان أبرزها (كاندنسكى) فى قوله : إن العلاقات فى
العمل الفنى ليست - بالضرورة - علاقات فى الشكل الخارجى، ولكنها تقوم على

التعاطف الداخلى للمعانى، وهو إدراك عميق، واستبصار بفهم ثاقب للأبعاد
الروحانية للمجرد فى الفن..

ويذكر النشار أن :

- الرمز نبض وجدانى مقترن بجماليات الفن منذ الأزل.. وانطلاقاً من مفهوم الفن
بما هو شكل ورمز.. أو رمز ومعنى.. تتكشف قيمة الرمز فى كونه تكثيفاً
وتركيزاً لجوهر التصور، فى توحد جمالى يتخطى حدود الزمان والمكان.. سواء
تحققت الرموز فى أشكال مجردة أم أشكال تمثيلية أم شبه تمثيلية.. وسواء أكانت
استلهاماتها من الواقع أم المجهول أم صادرة من الوعى أم اللاشعور.. فالرموز
تنبئ وتتشكل وفق إدراك حدسى.. وتكشف عن معنى ضمنى يكمن فى صميم
بنائياتها.. وتدخل المفردات الهندسية فى بنيتها واطرادها ونمائها فى نطاق مفهوم
الرمز.. تجريداً لشمولية الجوهر، أو رمزاً للفكرة المجردة.

وتناول الفنان مفهوم الجمال المطلق فيقول :

- منطلق نفى الطبيعة والمادة - غياب أشكال التعبير الفنى المتصلة بالطبيعة -
الفصل بين المدركات المحدودة المادية للأشكال والمدرك اللانهائى لما هو
قدسى - (الجمال المطلق) هو البيئة التى يتحرك فيها العقل والقلب إيماناً
بالقدريّة إلى مصدر الطمأنينة والسكينة.. إنها حركة فى كل اتجاه.. وكل مكان
ذات ارتباط بين استمرارية الزمان، وأبعاد المكان،.. وبين صراع الأضداد ، إنها
حركة تقودنا إلى نشوة الرصانة المقترنة بالسكينة.. بالمطلق الجمالى ، إنه انتقال
إلى حالة من ذات ملهمة قلقة فى طمأنينتها.. تقودنا إلى عالم المطلق والمجرد،..
إنه استشعار وجدانى مرهف فى بنية السطوح والألوان.

ولا يرفض النشار بالإضافة إلى استلهام التراث التفاعل الإيجابى الانتقائى بين
التراث الحاضر وبين الثقافات الحديثة فيقول :

- موروث الثقافة بأبعاد جذورها المحلية والتراثية، علاقة موصولة الحلقات فى
تواصل التاريخ، وتأكيد الهوية، وتأسيس الإبداع.. فالتراث - باعتباره ماضى

الحاضر.. وطبيعة سريانه فى شرايين حياة الفرد - عامل هام فى جعل الفن يتخطى هوة العدم.. كما أن الاتجاه بضرورة الأخذ بأبعاد الثقافة الغربية - بكل مقومات تقدمها العلمى والتكنولوجى - أمر حيوى فى الخروج بالإبداع من دائرة الاجترار والتكرار والثبات ... فالتلاحم العضوى بين موروث الثقافة وثقافة الغرب هو السبيل للوصول إلى محتوى إبداعى يجمع بين الأصالة وبين التحديث.

ويؤكد النشار أن هدف الفن اختلف عما كان عليه فى العصور السابقة فيذكر:

- تغيرت غاية الفن من وجود الفنان ونمطه الفنى، كاتزان لأيديولوجية معينة تخضع الفن والفنان فى إطار فكرى عام - شأن معظم فنون الحضارات - إلى مرحلة نشأت مع بداية القرن التاسع عشر - أصبحت فيها شخصية الفنان واتجاهه الفنى.. نمطاً له ولاستقلاله وتفرده، كقيمة للإنسان الفرد، واتزان لوجوده الإنسانى المتفرد، بما يعكس فلسفة العصر وأبعادها العلمية.

- يتبع الفنان المعاصر فى إبداعه المنهج التجريبي (التجريبية العلمية) كطريق للكشف عن الجديد.. وتحقيق عالم باطنى لأغوار الذات.. وعمق الإيمان وتفرد الوجدان.. ذلك المفهوم الحيوى الذى كشف عنه (زكى نجيب محمود) عن أهمية أن يستبدل بالمنهج القياسى ، السائد فى الشرق، المنهج الاستقرائى والاستنباطى السائدين فى الغرب - حيث (التجريبية العلمية)، بذلك يتخطى الإبداع حالة الحتمية التى لا تتفق وإرادة التغير من جانب الفنان إلى حالة الاحتمالية التى تمتد إلى رحابة الإبداع بكل ما يتضمنه من تفرد وأنماط مستحدثة.

يقول النشار :

فأنا أقدم جانباً من المضامين الفكرية والمنطلقات الفلسفية التى تشغلنى.. والتى قادتنى إلى إبداع أعمالى والكشف عن أبعادها الجمالية والتقنية .

أخيراً فأنا عابد لله . اتجه بأدواتي من الخطوط والألوان .. في دأبٍ وتبجيل ..
إلى الله .. أصلى لله .. وبالصبر والمثابرة .. بالمجاهدة والرجاء .. وإيماني بالخالق
الواحد الأحد .. أن انطلق من حيث انتهيت نحو أبعاد من التجريب لإضافة مزيد من
تحديث حضارة العصر .. مضافاً إليها نبرات .. وجدانٍ فنانٍ من الشرق .

يقول عز الدين إسماعيل عن أعمال النشار :

" الدخول إلى كهف الجسد المعتم لاستشفاف النور الرابض والنابض في قلبه هو
معرج من معارج روح الفنان في غزوها للطبيعة والكائنات .. وعند ذلك تنسحب العتمة
إلى الأطراف لتصبح هامشاً تتحل عنده الأشعة المنبعثة من قلب الوجود، والكامنة في
أعماقه.

العتمة إذن ليست إلا عرضاً ظاهرياً، لأن النور هو الأصل وهو المبدأ. وحين
تتراجع البصيرة المدركة لمكان النور ومنابعه، تَبْسُطُ العتمة عباؤها على الوجود، وتبرز
الأشياء في ثقلها الثقيل وتصبح بهجات الروح مجرد ذكريات، ومن ثم تصبح بصيرة
الفنان هي القوة الكاشفة التي لا بديل لها، والتي تعيد الانتعاش إلى الروح حين تخترق بها
كثافة العتمة إلى منابع الصفاء.

وتدلنا رحلة الفنان عبد الرحمن النشار ومغامراته الفنية في مراحلها المختلفة
التي مثلتها معارضه الفنية العشرة السابقة - على أنه كان يسعى - بوعي منه أو بغير
وعي - إلى الوصول إلى المنبع، واقتناص المبدأ المائل في ذلك الجدل بين الظاهر
والباطن ، بين العرض والجوهر، بين المتغير والثابت.

وقد ظل (النشار) يمعن السير في هذا الاتجاه بصبرٍ ودأبٍ نادرين، شأنه في
هذا شأن أهل الطريق، الذين يفنون الأعوام الطوال في مجالدة النفس ومجاهدتها، وفي
شحذ البصيرة وإرهاق القلب، بغية الترقى في مدارج الروح. ومعرضه الذي يقدمه إلينا
اليوم يمثل خطوة متقدمة على هذا الطريق.

إن العين - بما أنها حاسة إبصار - ترى الكون في أشياءه المنفردة، والمتفردة
وقد توضع كل منها في كينونته المستقلة. وهي لا تملك أن ترى الأشياء إلا في هذه

الحدود وعلى هذا النحو. لكن الكون الشامل ليس مجموعة هذه الأشياء، بل ربما بدت هذه الأشياء من منظور أهل البصيرة - ومنهم الفنان - عناصر معطلة عن رؤية ذلك الشمول. لكن البصيرة هي القدرة على التغلغل فى باطن الأشياء وإدراك ما وراء تعيناتها الحسية المتغيرة من مبدأ شامل وثابت وأصيل. وعند ذلك يتجلى للبصيرة أن الخيرية هي ذلك المبدأ، وأن الشرية فى الوجود ليست إلا عرضاً مناوئاً، بل إنه فى قلب الجسد والعظمة المطبقة تكمن منابع الخير والنور والبهجة.

عند هذا المدى تواجهنا أعوص مشكلة تتحدى قدرات الفنان بعامه، والفنان المصور على وجه الخصوص، هي مشكلة التعبير عن الكلى بمفردات الجزئى.

إن الشاعر الصوفى حين يحاول الكشف عن تجلياته الروحية من خلال اللغة التي نستهلكها كل يوم لا يملك - مهما اجتهد - أن يحبس هذه التجليات مرة أخرى فى سجن الكلمات، وهو لذلك يصطنع لغة رمزية تبوح بأكثر مما نقول. ومن ثم كان علينا - إذا أردنا أن نلحق بأطراف تجلياته هذه - أن ندرك أبعاد هذه اللغة. فماذا فى وسع الفنان التشكيلى الذى يستخدم الحجوم والأشكال والألوان أن يصنع لكى ينقل إلينا تجلياته؟

لقد وجد الفنان عبد الرحمن النشار فى التجريد ضالته. وسيبدو للناظر فى أعماله للوهلة الأولى أنه يتحرك فى إطار أشكال هندسية دقيقة ومنضبطة، وهذا صحيح، ولكنه ليس كل شئ.

ودون الدخول فى تفاصيل التقنية المركبة والمعقدة التى استخدمها الفنان فى إنجاز أعماله يمكننا أن نقول إن تكويناته لا تنشئ بأى تشكيل هندسى آلى، على الرغم من طابعها الهندسى، بل يبدو هذا التشكيل وثيق الصلة بالرؤية الشمولية للكون. وعندئذ تصبح الأعمال الفنية المختلفة التى يضمها هذا المعرض تنويعات لحنية على تلك الرؤية.

وبصفة عامة يتطلب هذا اللون من الإبداع معاودة النظر المرة بعد المرة، لأنه لا يباح بمكنونه للوهلة الأولى. إنه مصدر لبهجة عصية، ولكن عندما تتحقق هذه البهجة فإنه لا تعد لها بهجة أخرى^(١).

(١) كتالوج معرض الفنان عبد الرحمن النشار.

يقول الناقد نعيم عطية : " بداخله جذوة دائبة التأجج من القلق والتمرد والرغبة فى النفاذ إلى ما وراء السطوح الجامدة وقوالب الأشكال، ولا يخدعه الواقع الذى يجمد الرؤية ويحدد الروح المتعطشة للينابيع البعيدة المنال عن التغلغل وراء التعددية والكثرة للبلوغ إلى الأصول والجواهر ذات الديمومة والثبات، وهى الانشغالات التى حدثت بالمتصوفة للصعود فى مدارج اليقين إلى (الوحدة) والإعراض عن الزائل المتعدد" (١).

ويقول مصطفى أحمد : " تناول التراث بأبعاد جديدة، وبوعى بالحضارة الإسلامية فكراً ومضموناً، بعيداً عن الشكل والمظهر، مؤمناً بأن العمل الفنى يتجاوز العالم المرئى ، وبأنه عالم مستقل قائم بذاته ألواناً وأشكالاً وعلاقات، ومؤكداً المزج بين التراث والمعاصرة فى رؤية جديدة وأسلوب بنائى متميز، واقترب من إحدى أهم خصائص الفن الإسلامى، وهى تزيين وتجميل العالم، وإمتاع العين" (٢).

استطاع الفنان استثمار علاقته التماس والتراكب كملاقات تشكيلية بين مفرداته الهندسية.

وفى لوحة الفنان " عبد الرحمن النشار " نجد أن أحداث التوتر فى سطح اللوحة والذى جاء فى هيئة (محذب ومقعر) لأجزائها قد أدى إلى وجود بعد ثالث حقيقى يدركه المشاهد ماثلاً أمامه ولا يحسه فقط.

ومن حيث استخدام الشبكية المربعة القائمة والمائلة فقد نتج عن ذلك نوع من التعادل بين المحاور الأفقية والرأسية من جهة والمحاور المائلة من جهة أخرى. وهذا التعادل ساعد فى تأكيد جو (السكينة) هذا الجو النفسى والوجدانى الذى يسعى الفنان إلى تحقيقه كأحد المعانى التى يستلهمها من الفن الإسلامى.

"إن المتأمل يجد نفسه أمام مجموعة من القيم الفنية أبرزها قيمة التناغمات الشكلية واللونية والحركية، التى تجعل من المحدود يعطى عالماً غير محدود" (٣).

(١) ٢٠١٠ كتالوج معرض الفنان عبد الرحمن النشار.

(٢) أحمد عبد الكريم: تصميم محاور تجريبية لتدريس أسس التصميم قائمة على الدراسات المعاصرة لتحليل نظم الهندسيات الإسلامية ، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٠، ص ص ٢٤٥، ٢٤٦.



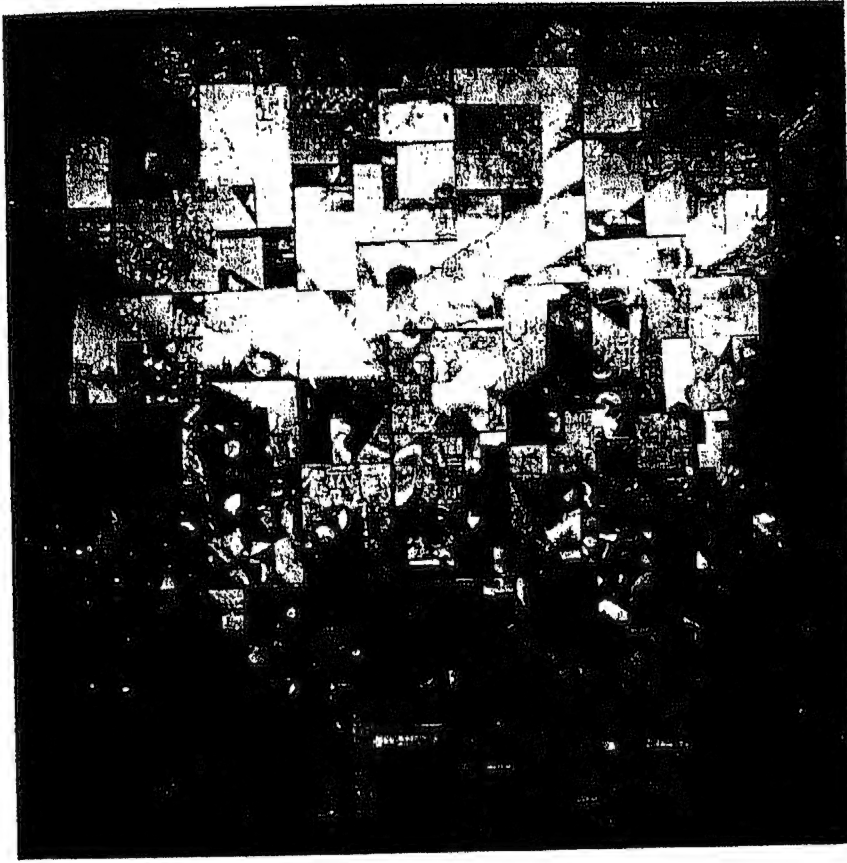
شكل (١١٠)

لوحة (ملحمة الكون رقم ٥) للفنان عبد الرحمن النشار
زيت على قماش مثبت على خشب وتتكون من أشكال هندسية
مجردة تتجه نحو مركز أعلى اللوحة وتتطلق في أرجاء
اللوحة من هذا المركز كما يغلب عليها الألوان الدافئة
الأصفر والأحمر والبرتقالي التي تنعكس على المستويات
المقعرة والمحدبة والبارزة والغائرة على سطح اللوحة مما
يحدث ألحانا بصرية وإيقاعات جمالية.



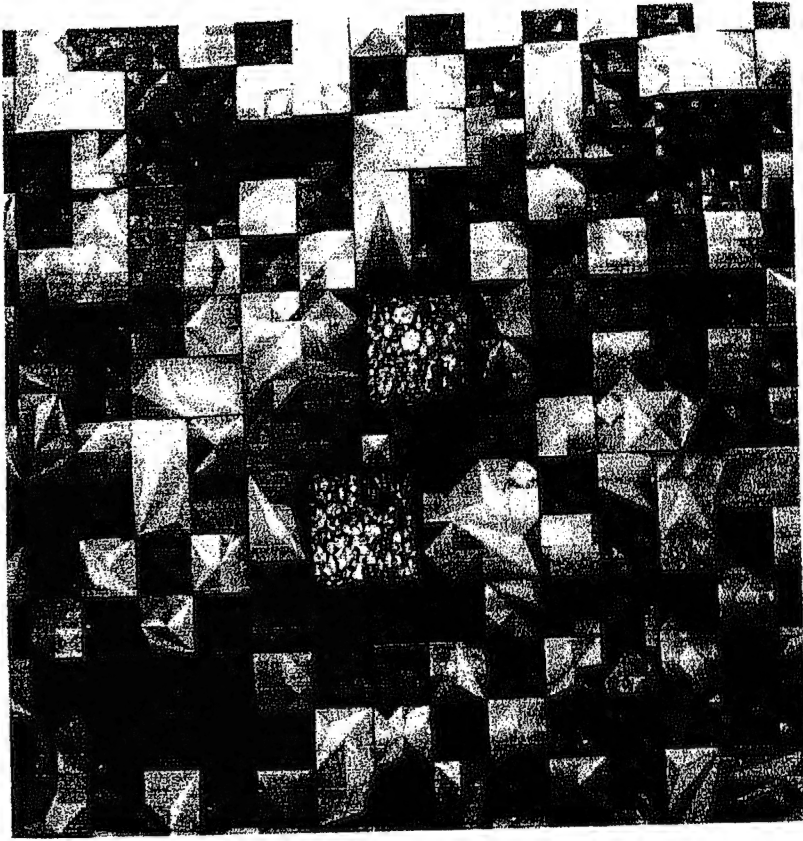
شكل (١١١)

لوحة (علاقة هندسية عضوية) للنشار يستوحى فيها الفنان
الفن الإسلامى الهندسى الذى تزوج مع الفن النباتى اللين،
فقام بالمزاوجة بين الأشكال الهندسية والأشكال العضوية فى
مزج تشكلى متنوع يؤكد هذه العلاقة من خلال اختيار
الألوان ومن خلال تحليل المربع الهندسى فى وسط اللوحة
الذى يوحى بالاتزان والثبات بالتبادل مع الأشكال العضوية
التي توحى بالحركة والدينامية



شكل (١١٢)

لوحة (ملحة الكون رقم ٦ أضواء لا نهائية) للنشار عبر
الفنان فى هذه اللوحة عن مركز ضوئى يشع من أعماق
اللوحة وينشر النور فى جوانبها من خلال اللون الأبيض
المضئ وانعكاساته على الأسطح الهندسية المتوترة والبارزة
عن سطح اللوحة والتي تمتد لتوحى باللانهاية.



شكل (١١٣)

لوحة (ملحة الكون رقم ٣) للنشار مقتنيات متحف الفن الحديث بالقاهرة ، يكرر النشار نفس العناصر الهندسية من خلال وحدة المربع كما يؤكد علاقة الهندسى بالعضوى حيث حدد العضوى داخل إطار المربعين فى وسط اللوحة حيث اختلفا فى الحجم عن باقى المربعات و ثم شغل المساحات بداخل المربعين بالأشكال العضوية الدقيقة لتختلف فى الشكل عن بقية اللوحة، وقد استخدم الفنان اللونين الأصفر والبني ودرجاتهما فى جميع أنحاء اللوحة فنتج عن ذلك توافق لوني عكس اللوحات السابقة التى عكست الإيقاع اللوني من خلال تباين الألوان.



شكل (١١٤)

لوحة (علاقة عضوية هندسية) للنشار يكون فيها منظومة هندسية تتخللها العناصر العضوية ونفس البؤرة المركزية التي يؤكدتها دائماً في لوحاته سواء من خلال النور أو اللون أو الشكل - في هذه اللوحة يؤكدتها من خلال تداخل المربعين في وسط اللوحة حيث يحيط بهما اللون الأبيض فيبرزهما عن سطح اللوحة ويفصل بينهما وبين بقية اللوحة . وذكرونا تداخل المربعين بالنجمة الإسلامية الشهيرة الناتجة عن تداخل المربعين، مع الاختلاف والتناول المعاصر للنشار.

الفنان المصري / محمود عبد العاطي

- المشرف العام على مركز المعلومات - المركز القومي للفنون التشكيلية - وزارة الثقافة - مصر: من ١٩٨٩/١/٢٦ إلى ١٩٩١/٨/٢١.
- المشرف الفني لمجلة (نزوى) العمانية - مسقط: من عام ١٩٩٥ إلى عام ١٩٩٧.
- مواليد مدينة المنصورة - دلتا النيل: ١٩٥٠.
- دكتوراه الفلسفة في التربية الفنية تخصص (تصوير) : ١٩٨٧ .
- ماجستير التربية الفنية تخصص رسم وتذوق فني: ١٩٨١.
- بكالوريوس الفنون والتربية: ١٩٧٣.
- يعمل حالياً أستاذ بكلية التربية الفنية .
- شارك في العديد من المعارض المحلية والعالمية.

يتجه الفنان إلى هذا الاتجاه باعتباره اتجاها قومياً له هوية حضارية، وذاتية ثقافية خاصة، كما أنها كانت محاولة للهروب من سطوة المؤثرات الثقافية والفنية الغربية.

وكما يقول: ارتكزت الحروفية الحديثة سواء في المجتمعات الغربية، أو المجتمعات العربية على مبدأ فني وجمالي متمثل، يرى أن للحرف طاقة تشكيلية وتعبيرية يختص بها دون غيره من الأشكال والأنماط البصرية، حيث أنه يحمل بنية: شكلية، ومفاهيمية. وعلى اعتبار أنه ليس شيئاً طبيعياً، ولا تأليفاً هندسياً، فإنه يمثل نوع من الإشارة الدالة، التي تتضمن بداخلها قيم التشخيص، وقيم التجريد معاً، بالإضافة إلى أنه يتضمن قيمة صوتية نادرة في أى شكل من أشكال الفن، ذلك انطلاقاً من مضمونه البياني المفاهيمي.

وترتكز أعمال الفنان على منطقتين أساسيتين: أولهما فكرى فلسفى، والآخر تقنى

إجرائى.

وذلك لأن للحرف طاقة تشكيلية وتعبيرية تتمثل في دلالاته المزدوجة التي تتضمن قيمة شكلية أساسية مميزة، وأيضاً قيمة مفاهيمية بيانية، كما تتحقق في العمل الفني الحروفي، قيمة صوتية متفردة لا تتوافر في غيره من الأشكال، كما أنه كإشارة ليست

طبيعية صورية، ولا هندسية مؤلفة، فإن له القدرة على حمل قيم التشخيص، وقيم التجريد في آن واحد.

وذلك لأن الباحث مهتم بالفن الإسلامي كمرجعية تراثية تمثل ارتكازاً خاصاً لمعظم إنتاجه الفني، حيث قام الباحث بإنتاج أعمال تجريدية هندسية منذ فترة طويلة مستلهماً فيها النظم البنائية، وبعض المفردات ذات الخصوصية التشكيلية الحركية، وكذلك المناخات الفكرية والتأملية التي يتميز بها الفن الإسلامي. وتعتبر التجربة الحالية، حلقة في حلقات البحث الفني، حيث يدخل فيها الباحث إلى متغيرات ومعطيات تراثية أخرى، استهدفاً لتحقيق إبداعات جديدة ومبتكرة.

المنطلق التقني للتجربة الإبداعية عند الفنان محمود عبد العاطي :

يقول الفنان محمود عبد العاطي : إن الفكرة التشكيلية لهذه التجربة هي محاولة لبناء العمل الفني التصويري، باستخدام الخط العربي كمكون بنائي أساسي وتوظيف طاقته التشكيلية والتعبيرية لتحقيق نوع من الوحدة (البصرية / الصوتية) في اللوحة، انطلاقاً مما يتضمنه الخط العربي من دلالة مزدوجة، أولها: شكلية بصرية، والثانية: بيانية مفاهيمية، والأخيرة هي قاعدة البث للقيمة الصوتية، التي يتلقاها المشاهد من الكتابات المكونة للوحة. وتكون الكتابات كثيفة التشابك، والتداخل، والتطابق، ولكن مع الحفاظ على شكلها وبنيتها التقليدية، بحيث تظهر للمشاهد كمفاهيم وبيان لغوي، ولكن عند محاولته قراءتها فإنها تلتبس عليه لكثرة التشابك والدمج، وهنا يكون في حالة من الوضوح الصريح والغموض الملتبس في آن واحد، ومن هنا تبدو الحالة الصوتية وكأنها تمثل همهمات ومنطوقات متداخلة، تجذب انتباه المشاهد وتدفعه لحل التباسها.

الحدود التشكيلية للفنان محمود عبد العاطي :

- يحدد الفنان خط الثلث كعنصر بنائي أساسي في جميع اللوحات، وقد يلجأ الباحث إلى استخدام أساليب خطية أخرى مثل: الطغراء، أو خط النسخ، ولكن في أضيق الحدود، بحيث تبقى السيادة لخط الثلث.
- يلتزم الباحث بالرسم التقليدي لخط الثلث بنفس نسب الحروف ونظام التركيب المتعارف عليه، وذلك حتى تظهر دلالة بنيته الشكلية للمشاهد، ولكن تجرى عليه

عمليات تركيبية مثل: زيادة التشابك بين حروفه، وكذلك التطابق الجزئى لبعض مقاطعه أو بإظهار وتمييز بعض امتدادات الحروف.

- تبنى جميع المسطحات الأساسية فى الأعمال من شريحتين متطابقتين من الخشب المضغوط، تفصل بينهما مسافة فى حدود ١,٥ سم لإتاحة الفرصة للون الفسفورى المطبق على الوجه الخلفى للشريحة العليا كى يشع ضوء ملوناً على وجه الشريحة السفلى، والذى يظهر بين الخطوط الكتابية، التى تفرغ المساحات بين حروفها. وقد يلجأ الباحث إلى إضافة شريحة ثالثة أحياناً ، تلعب مرة دور الشريحة العليا، ومرة أخرى دور الشريحة السفلى.

- يستخدم الباحث خامات: الخشب المضغوط المطبق عليه قماش، وألوان الأكرليك، والألوان الفسفورية، وأوراق التذهيب، كخامات أساسية فى بناء لوحات التجربة.

- تفرغ المساحات بين حروف الكتابة فى بعض مناطق اللوحة، ولا تفرغ فى مناطق أخرى، والتى تكون ملونة فى مساحات مسطحة، والعلاقة بين الفارغ والمشغول، والمسطح والمجسم تكثف الإحساس الملتبس لدى المشاهد من حيث دلالاته الصوتية والشكلية معاً.

أعمال التجربة :

تنقسم أعمال التجربة الأخيرة للفنان إلى ثلاثة مجموعات، وقد جاء التقسيم بناء على نسب المكونات التشكيلية إلى بعضها البعض فالمكونات الأساسية فى الأعمال تتكون من: كتابات خطية مفرغة وأخرى غير مفرغة، ومساحات لونية على مساحات غير مفرغة، بالإضافة إلى انعكاسات ضوئية على مناطق بيضاء، ومن هنا فالتقسيم قائم على نسب العلاقة بين اللون والمسطحات غير المفرغة من جهة، والكتابات الخطية المفرغة والمناطق الملونة بالأبيض مع الإشعاع الضوئى الملون من جهة أخرى، والعلاقة بين التركيبتين علاقة عكسية.

والأعمال الفنية التى تتضمنها التجربة تبدأ من سيادة مكونات التركيبية الأولى، وتنتهى بسيادة مكونات التركيبية الثانية.

تتركز المعالجات التشكيلية فى هذه المجموعة على سيادة المناطق الملونة بألوان متعددة، والتي ليس بها تفريغات، وذلك على حساب مناطق الخطوط العربية المفرغة والملونة بالأبيض والتي تنعكس من خلفها أضواء ملونة، وتتكون هذه المجموعة من خمسة أعمال، نتناول بعضها بشرح وتحليل بنيتهما التشكيلية، وطرحها الجمالى.

شكل رقم (١):

يتكون هذا العمل من ثلاث شرائح متطابقة، الشريحة السفلى منهم تتلقى الإشعاع الملون المنعكس من الشريحتين الوسطى والعليا، أما الشريحة الوسطى، فلا يظهر منها سوى المساحات التي تكشفها التفريغات الموجودة فى الشريحة العليا، والشريحة العليا التي تمثل مجمل سطح العمل، مقسمة طولياً إلى مساحتين، المساحة اليمنى تماثل أربعة أضعاف المساحة اليسرى الملونة بأوراق التذهيب، وفى أقصى يمين المساحة اليمنى، أجزاء مفرغة لامتدادات بعض الحروف العربية، تأتي من خارج حدود العمل، وتمتد متموجة إلى داخله، وبقيّة هذه المساحة مشكلة من مسطحات لونية للخط العربى الغليظ، والمسطحات اللونية عبارة عن لونين أحدهما بارد والآخر دافئ. ولكنهما يشتركان معاً فى الدرجة، وبعض أطراف الحروف العربية تمتد نحو المساحة اليسرى المذهبة فى حركة موجية تماثل حركة الحروف الداخلة من أقصى اليمين، فى الشكل والاتجاه، وتعمل المساحة المذهبة على ثبات المركب البصرى وتعادل حركته الداخلية، بحيث لا تخرج عين المشاهد مندفعة نحو اليسار.

ويتميز هذا العمل ببنية بصرية مركبة ومحكمة، نظراً لاعتمادها على علاقات الأفقى والرأسى، كما أنها تتمتع بحركية هادئة ناشئة من تموجات الحروف، التي تعادل سمعياً الاستماع إلى أصوات تحملها الرياح بعيداً فى الأماكن الخلوية ولكن القيمة الصوتية فى هذه اللوحة ليست بالقدر الكافى الذى يتعادل مع القيمة البصرية، نظراً لسيطرة مساحات اللون المسطحة بالنسبة للعنصر الحروفى والضوئى.

شكل رقم (٢):

يتكون هذا العمل من ثلاثة مكونات أساسية، هى عبارة عن: مسطح أبيض، ومربع فى شكل حلقة ناعمة ملمس خشن وملون بأوراق التذهيب المؤكسدة، وبداخله مربع

مشكل من تشابكات كثيفة مفرغة من خط الثلث، ملونة بالأبيض ونعكس من تحتها أضواء ملونة على المسطح الأبيض الأساسى للوحة، والنسبة بين مساحة المربع المذهب إلى مساحة المربع الحروفى هى نسبة ١ : ١ كمحاولة لتحقيق تعادل مساحى.

وفى هذا العمل نجد الحالة الصوتية واضحة بدرجة مناسبة بحيث نجدها تتبع من الوسط وتنتشر للخارج، حتى تتوقف على شواطئ المربع المذهب، والذي يعيدها لداخل مرة أخرى. والوحدة البصرية فى هذا العمل محكمة نظراً لشكل المربع أولاً، سواء فى المسطح الأساسى أو المربع المذهب، أو المربع الحروفى، وثانياً لأن التشابكات الحروفية فى المربع الأوسط تلتزم كثيراً بالمحاور الأفقية والرأسية، التى حرص الباحث على وجودها لضمان الضبط البصرى للتكوين العام للوحة . وعلى ذلك فالوحدة (البصرية/ الصوتية) تتحقق فى هذا العمل بقدر مقبول، ولكنه ليس الطموح المرجو من التجربة ككل.

شكل رقم (٣) :

يتكون هذا العمل من شريحتين متطابقتين كما فى حدود التجربة، الشريحة السفلى تتلقى الإشعاع المنعكس، ثم تقوم بدورها بعكس هذا الإشعاع مرة أخرى إلى الخارج، ويحدث ذلك نظراً لكثرة الفراغات التى تملأ الشريحة العليا بكاملها والناجمة عن تشابكات دقيقة مدمجة من خط الثلث المفرغ، وكلها مطلية بالأبيض مما يعطى الفرصة للانعكاسات الضوئية كي تنتشر، وتتطلق خارج حدود العمل.

شكل رقم (٤) :

يتشكل هذا العمل من مسطح أساسى مستطيل الشكل مكون من شريحتين أساسيتين من الخشب المضغوط، ومتطابقتين بحيث تفصل بينهما مسافة صغيرة تعطى الفرصة للألوان الفسفورية المطبقة على الوجه الخلفى للشريحة العليا، كي تنعكس على الوجه الأمامى للشريحة السفلى فى الأماكن المفرغة، والتى تتركز فى الجزء الأوسط من اللوحة، وهذا الجزء عبارة عن تشابكات من خط الثلث التى فرغت الفواصل بين حروفه. وجانبى اللوحة الأيمن والأيسر عبارة عن سطحين خاليين من أى مفردات شكلية ولكنهما ملونان بأوراق التذهيب المطبقة بحيث يظهر السطح ذا إحساس عتيق وعميق، وكأنه

سطح معدن قديم، وعلى هذا فإن التصميم الأساسى لهذا العمل يبدو مكوناً من ثلاث مساحات طولية متساوية فى العرض تقريباً ولكن الوسطى أطول قليلاً.

والمشاهد لهذا العمل يشعر وكأن هناك جسد أساسى عتيق معدنى الإحساس تتفجر من داخله أشكال أثيرية شفاقة ذات ظلال ضوئية ملونة وكأنها سابحة فى فضاء اللوحة، مما يعطى الإحساس بقدرتها على الامتداد والانتشار، وانطلاقاً من هذه الخاصية فإن الأطراف العليا والسفلى لهذه الأشكال - المكونة من تشابكات خط الثلث المفرغ - تفجر الضلعين العلوى والسفلى للوحة وتخرج عليهما فى إحساس بالانطلاق والتمدد يتعدى حدود الأشكال المادية.

شكل رقم (5):

يتكون هذا العمل فى تصميمه الأساسى من مستطيل رأسى ضلعه الأيمن أصغر من الأيسر، ومساحات الحواف اليمنى واليسرى صماء وملونة باللون الأبيض مثل بقية العمل، وكلما اتجهنا نحو الداخل تظهر حروف خط الثلث المفرغة حتى نصل إلى قلب اللوحة وإذ بها تتفجر وتتمزق كاشفة عن فراغ يخترق بنية العمل، ومن أعلى تتدلع امتداد الحروف ناحية اليسار الأعلى وكأنها أغصان صفصاف طائرة.

والمشاهد لهذا العمل يشعر بكيان مادى صلب ينشق من قلبه ويتفجر فى اتجاه محدد أملتته ضرورات البنية الداخلية للعمل بجميع عناصرها فأطراف الحروف تتطاير وانعكاسات الضوء الملون تتصاعد لتحول الثقل المادى إلى أثيرية خفيفة تستدعى حالات ومقامات القباب الفاطمية والمملوكية، مؤشرة نحو كائن خاص هذه صفته وهذا مرآة.

شكل رقم (٦):

يتشكل هذا العمل من شريحتين متطابقتين بنفس الكيفية المذكورة فى الحدود التشكيلية للتجربة. الشريحة السفلى تتساوى مع الشريحة العليا من حيث المساحة ولكنها صماء وملونة بالأبيض وتكون وظيفتها هى تقبل انعكاسات الأضواء الملونة الصادرة لوجه الخلفى للشريحة العليا، ثم تقوم هى بدورها بإرجاع الانعكاس نحو الخارج. أما الشريحة العليا التى تمثل وجه العمل فهى مكونة من تشابكات دقيقة لخط الثلث المفرغ،

والذى يتكاثف ويتعقد تشابكه فى بعض المناطق ويتخلخل فى مناطق أخرى. ومسارات أحرف خط الثلث تتحرك فى جميع الاتجاهات وتمتد حتى تصل لنهايات طبيعية تحددها بنية الحروف، ومع التشابك والامتداد والوصول للنهايات تتحدد الحدود الخارجية للعمل وتبدو هذه النهايات كضرورة لقوى دفع وانطلاق من داخل العمل إلى خارجه، وأحياناً تدعو هذه الضرورة إلى توقف مسارات الخطوط فى مناطق داخلية فتحدث فتحات فى جسد اللوحة.

ونتيجة للطبيعة البنائية للعمل، واختزال الصياغة اللونية لحدودها حيث أن العمل ملون كله بالأبيض فقط بالإضافة إلى الانعكاسات الضوئية الملونة فإن المشاهد يشعر بحوار حى بين صفة مادية صلبة وقوية تنتشع وتخف وتنتشر، يزيد ذلك الإحساس مسارات الخطوط فى تشابكها ونهاياتها الطبيعية التى تتحرك فى كل مكان وفى جميع الاتجاهات، وأيضاً التأثير الفضائى للأضواء الملونة التى تحول الصفة المادية للعمل إلى صفة أثرية تعطى الإحساس بحركية لها قدرتها على الامتداد خارج شواطئ العمل.

يقول أحمد فؤاد سليم :

" يواجه الفنان محمود عبد العاطى فى أعماله ركيزتين من الثوابت :

أولها : الديمومة المتغيرة لقوة المخيلة الفاعلة تلك التى تعتمد على التكرار البنائى للعنصر الجمالى من داخل الإطار إلى خارج الإطار وهى إحدى الخاصيات الهامة لعلامات الفن الإسلامى، وحيث تشكلت طبقاً لمعطيات مدرسة " الباوهاوس " الألمانية، وذلك حين بدأت التصعيد البنائى للفكرة الجمالية منذ أواخر العشرينيات.

ثانيها : الاستمرار الحركى للعنصر البنائى فى المكان باستخدام فعاليات ضوئية قادرة على بث الكيفية الباطنة لتوالد العنصر دون تدخل إضافى.

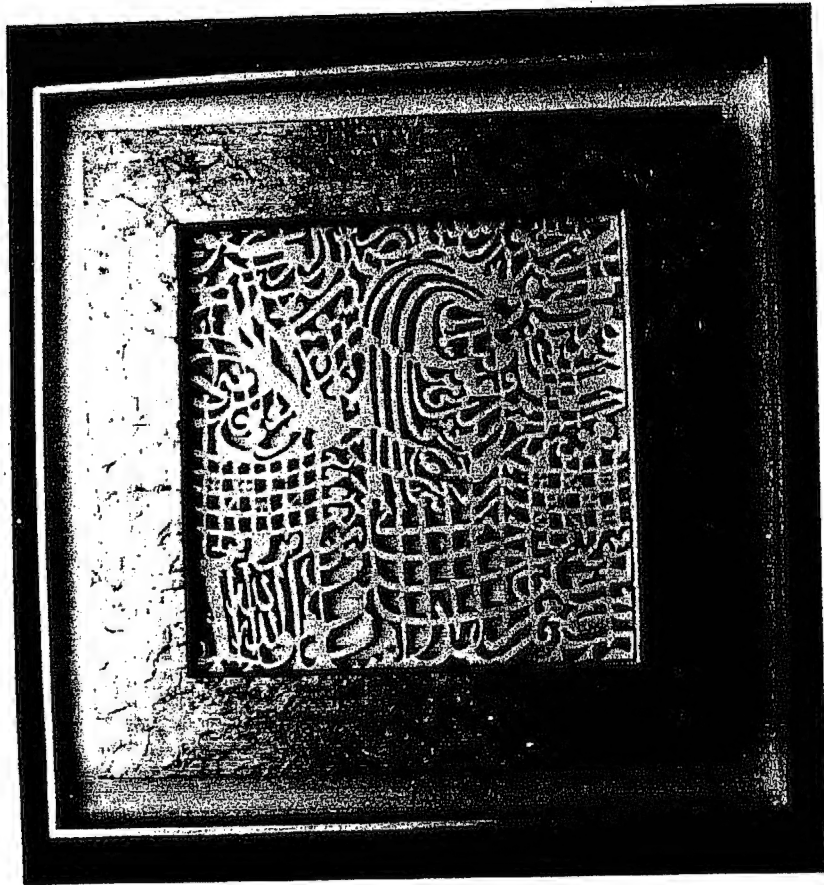
والواقع أن محمود عبد العاطى قد مسح أعماله بتلك الصبغة الصوفية البناءة لمعطيات التحديث " بين قضية التراث وفكرة التجديد " حين استخدم ذلك الضوء الأبيض الكلى فوق معظم الأسطح مستعيناً فى بنائياته الفياضة بالتجسيم ثلاثى الأبعاد،

(١) أحمد فؤاد سليم: كتالوج معرض الفنان محمود عبد العاطى.



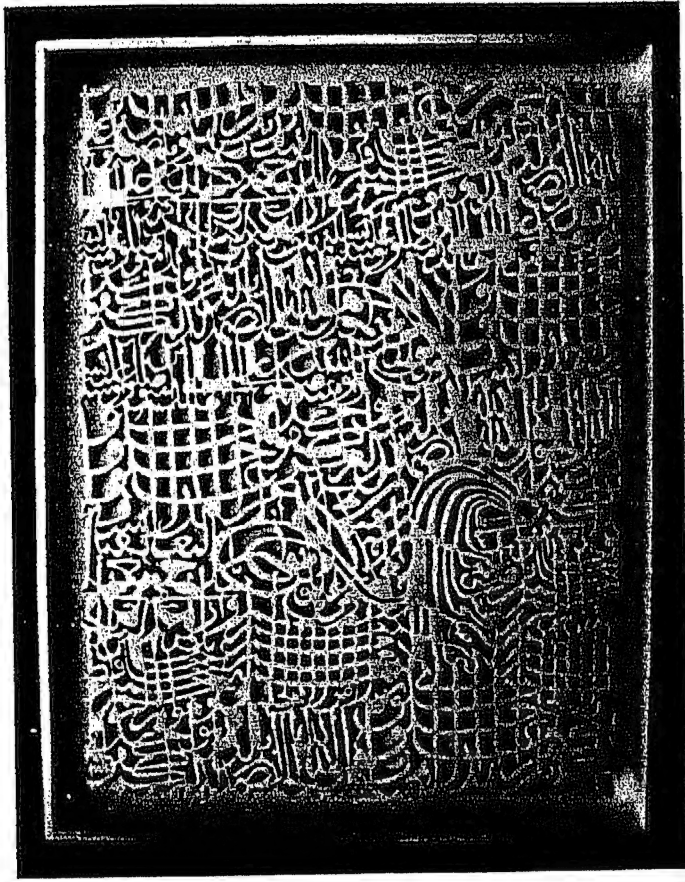
شكل (١١٥)

لوحة للفنان محمود عبد العاطى يستخدم فيها خامة الخشب المفرغ
كوسيط تشكيلي ينفذ من خلاله الخط العربى باستخدام بعض الحروف
العربية (من خط الثلث) فى تكوين من جانب اللوحة الأيمن إلى
الداخل كمسطح لوني مكون من لونين بارد ودافئ على أرضية مذهب
وترى الباحثة أن الفنان قد نجح إلى حد كبير فى إحداث علاقة جمالية
بين الشكل والأرضية فى هذه اللوحة.



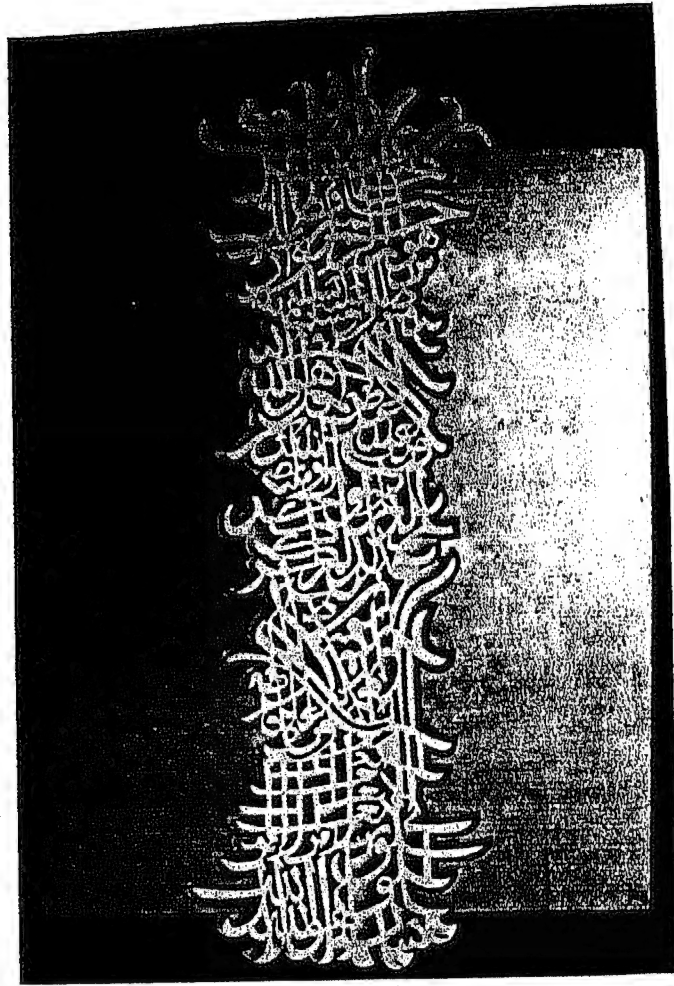
شكل (١١٦)

لوحة للفنان محمود عبد العاطى عبارة عن تكوين بخط الثلث داخل إطار
مذهب تظهر به كلمات (الله) وكلمات (قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم
يولد ولم يكن له كفواً أحد) وتمثل الكلمات المفرغة الملونة باللون الأبيض
(الشكل) حيث تنعكس من تحتها أضواء ملونة على المسطح الأبيض للوحة،
مما يحدث دذبذبة جمالية بصرية بين الشكل المفرغ والأرضية الملونة
والانعكاسات الملونة الناشئة عن الشكل.



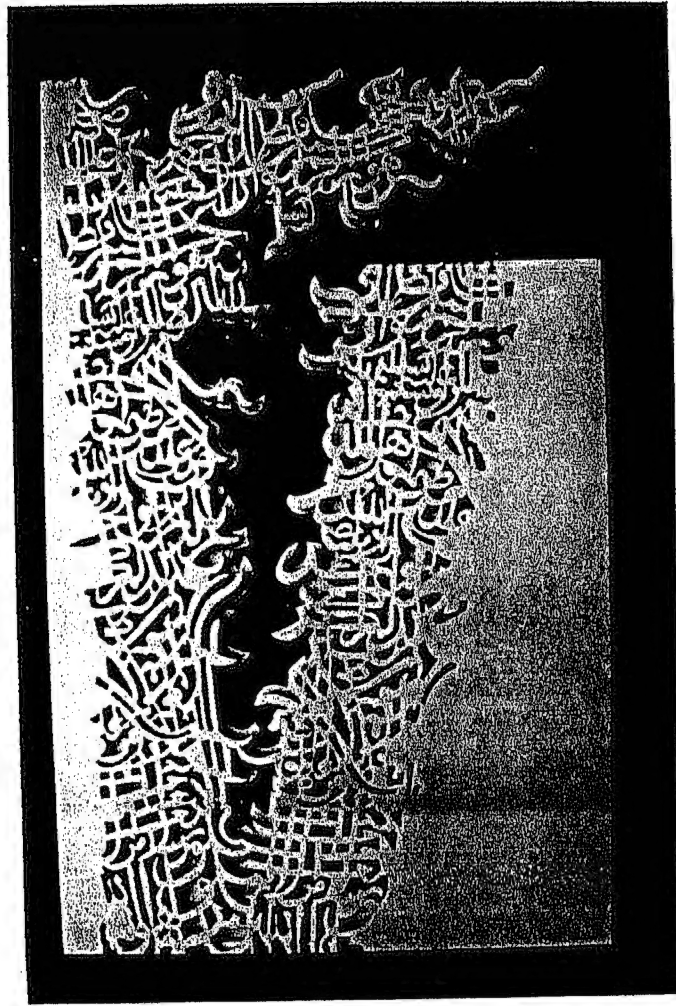
شكل (١١٧)

لوحة للفنان محمود عبد العاطى يستخدم فيها من القرآن سورة الإخلاص (قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد) كعنصر تشكيلى بالتداخل مع بعض الحروف الأخرى الممتدة مثل حم وكلمات (صلوا عليه وسلموا تسليماً) وبعض الحروف الأخرى الأفقية التى تتقاطع مع الحروف الرأسية لتكون شبكية يستخدمها الفنان فى تكوين منظومة تشكيلىة باللون الأبيض الصافى الذى تتعكس من تحته الأضواء الملونة لتنتشر بدورها خارج حدود العمل.



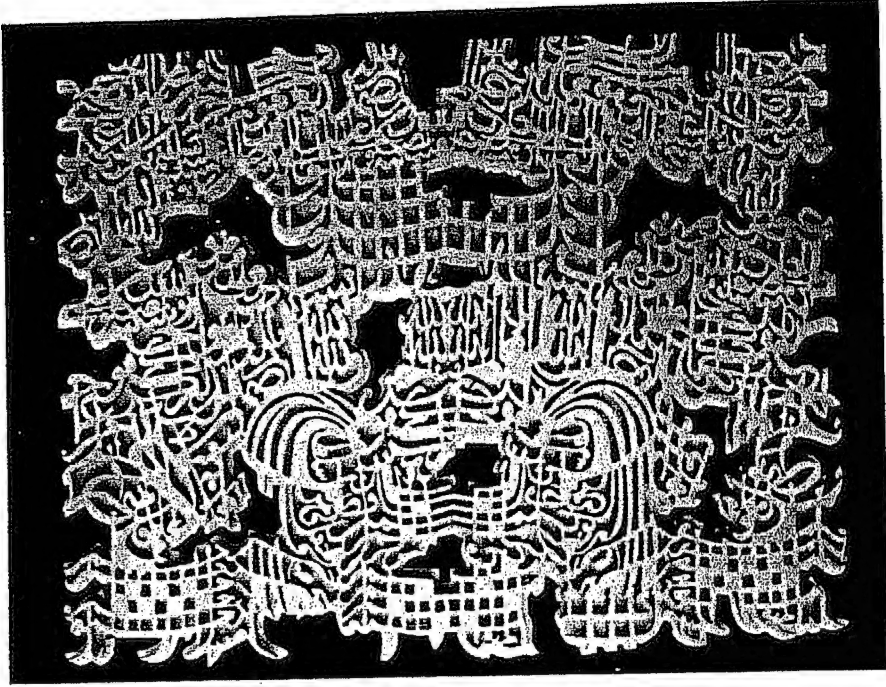
شكل (١١٨)

لوحة للفنان محمود عبد العاطى تتركز الخطوط فيها بشكل أفقى فى وسط اللوحة وفى مساحة مستطيلة تشق فراغ اللوحة الملونة بأوراق التذهيب. يقول الفنان : " كأن اللوحة شكل معدنى عتيق تنفجر من داخله أشكال أثرية شفافة ذات ظلال ضوئية ملونة وكأنها سابحة فى فضاء اللوحة مما يعطى الإحساس بقدرتها على الامتداد والانتشار ". وترى الباحثة أنها رؤية تميل إلى الصوفية قليلاً من قبل الفنان.



شكل (١١٩)

لوحة للفنان محمود عبد العاطي مقتنيات متحف كلية الفنون الجميلة
بالإسكندرية ذات إطار غير منتظم تمتد الحروف من أحد أطرافه لتتطاير في
استمرار حركي إلى الجانب الآخر من خلال انشقاق اللوحة وامتدادها لأعلى.
يقول الفنان: " تتصاعد انعكاسات الضوء الملون لتحول الثقل المادي إلى
أثيرة خفيفة تستدعي حالات ومقامات القباب الفاطمية والمملوكية ".



شكل (١٢٠)

لوحة للفنان محمود عبد العاطى تظهر فيها سورة الإخلاص وعبارات (قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا أحد) من انعكاس التكوين على الجانب الآخر للوحة وكأنه منعكس فى مرآة فى تشابكات دقيقة جداً لخط الثلث المفرغ والملون بالأبيض والذى يعكس التدايعات اللونية الفسفورية المشعة من باطن اللوحة .

الفنان المصري / حسن غنيم

- ولد بمدينة دسوق ١٩٤٨ .
- بكالوريوس تجارة.
- يعمل حالياً مديراً لمتحف ناجى بالهرم.
- بدأ مشواره الفنى بمدينة دسوق بإقامة أول معرض بها عام ١٩٧٠.
- عضو مجلس إدارة نقابة الفنانين التشكيليين (أمين الصندوق).
- عضو مجلس إدارة أتيليه القاهرة (اتحاد الفنانين والكتاب) وعضو بمعظم الجمعيات الفنية.
- عضو المكتب لحماية حق المؤلف والمبدع بالمجلس الأعلى للثقافة.
- أقام سبعة وعشرون معرضاً خاصاً بالقاهرة والإسكندرية وبعض محافظات مصر والأقاليم منذ عام ١٩٦٩ وحتى الآن.
- شارك فيما يقرب من مائة معرض عاماً تابعاً لوزارة الثقافة والجمعيات الفنية بجمهورية مصر العربية منذ عام ١٩٧٣.

يقول الفنان حسن غنيم :

تفتحت عينائى على الدنيا.. ودرجت على وجه البسيطة.. وأسعدنى الحظ بأن كانت مدينة العارف بالله إبراهيم الدسوقي رضى الله عنه وأرضاه مسقط رأسى.. فمئذ أن كنت صبياً.. نشأت وترعرعت مجتازاً مراحل الطفولة والغلمنة واليفع والشباب بين أحضان هذا القطب الطاهر وقد دأبت على التأمل فى خلق الله سبحانه وتعالى، فأخذت أدرك خلق الخالق القادر المقندر الذى تجلى فى أبهى صورة فى ذلك البساط السندسى وقد غطى أديم الأرض فكان لهذه الطبيعة الساحرة الأخاذة عميق الأثر الذى اتخذ مكانه بين جنباتى فكانت الطبيعة بالنسبة لى نعم الأكاديمية ونعم الأستاذ وما زالت وستظل كذلك وما فى ذلك من الجديد بشئ، فهى من صنع الخالق فحرى بها أن تكون هى مصدر العطاء والإلهام ومن هنا جاء العشق الفنى المبكر فأخذت أرسم كل ما حولى ثم أجرب على مدار سنوات وسنوات بمحاولات عديدة تارة تنجح وتارة تفشل.. ولكنها المتعة الروحية المزوجة بالعذاب التى تستريح لها النفس من خلال الإصرار على الوصول إلى جنى الثمار ، فكان لزاماً على أن أجرب وأجرب والحياة طبيعتها فشل ونجاح. فكم قطعت أشواطاً فى هذا الوجود لاهثاً فى معتزك الحياة بخلوها ومرها باحثاً عن تكوين شخصية مستقلة ذات طابع مميز... وما أكثر عذاب الفنان الذى بلا هوية فنية... وأعود فأسجل مؤكداً أن الطبيعة دون ما

سواها هي خير معلم والكنز الفني للتراث الفني والمنهل العذب ذو المعين الذي لا ينضب وحمد الله الذي أورثنا ذلك عن أسلافنا فتربت فينا الرؤية الفنية الواضحة والإدراك السليم الواعي بعين فاحصة لكل منجزات فنون حضارتنا السابقة.. ثم سبحت بي سفينة الحياة في بحار الوجود كعادتها.. فحضرت إلى القاهرة العملاقة مهد الفن بشتى فنونه لاستكمال مراحل دراستي... تحركت مشاعر الانتماء في داخل نفسى الباحثة اللاهثة تجوب أغوار فضاء هذا الوجود، فعاد لى خاطر إلى مسقط رأسى واعتملت فى داخلى سابق ذكرياتى وملاعب طفولتى وسابق بحثى وتجاربى ووجدتني مشدودا إلى تلك العمارة الإسلامية ذات الطابع الفني المتميز بمسجد العارف بالله إبراهيم الدسوقي الذى هو بحق تحفة فنية رائعة ظهرت فيها المشربية من خلال نوافذه، وحيث مشكاواته النادرة والضريح الأرابيسكى الفريد وقبته الشامخة التى تعيش النفس من خلال رؤيتها لحظات العشق الإلهي، وماذنه التى تعتبر خير مثال لطرز العمارة الإسلامية الأصيلة فتشد الأبصار إلى عنان السماء حيث اللانهاية التى تشير إلى وجود الله وبين هذا الخليط من المشاعر والتجارب ومن خلال محاولاتي المحددة بالقاهرة فكان لكل ذلك أثره الفعال فانعكس فى صورة محاولات وأداء عملى جديد.. أجل ، إنها عظمة الفن الإسلامى الذى أبرز مميزات الرقة والروعة والتأمل والجمال، وكيف لا يكون كذلك وهو وليد الإيمان فهو يدعو النفس للتسبيح والتفكير والتدبر فى خلق الله سبحانه وتعالى والتأمل فى إبداع الخالق فى صورة هذا الجمال والروعة وفى صورة للعقل البشرى الذى اهتدى إلى هذا العمل الخلاب... ومن هنا كانت نقطة التحول بمحض الصدفة الباحثة ولهذا فأنا أقدر واعتز بهذه المرحلة حيث وجدت ضالتي المنشودة فكانت سعادة ما بعدها سعادة. لقد وجدت الهوية تدنو منى والشخصية الفنية قد تبلورت فعلمت أنه قد آن أن أعمل ألف حساب وحساب، وأعمل الفكر والجوارح قبل أن تمتد يدي فوق المساحة البيضاء... فعاشت من خلال الفن الإسلامى الشفافى والنورانية الإلهية كما عشقت سحر وعظمة الشرق التى تتضح بأبهى صورها فى القاهرة الحبيبة ذات الألف منذنة، ومن خلال عشق التصوف وعذوبة القرب من الله سبحانه وتعالى والزهة وحلاوة الطاعة فتوجهت إلى الله أن يوفقنى فى المشاركة بجهد متواضع فى الحفاظ على هذا الصرح الفنى الإسلامى

الشامخ، وفي محراب التوسل إلى **الله** سألته العون أن يكون لى الشرف بوضع لبنة إلى عظمة هذا الفن الرفيع الذى يفوق إمكانياتى المحدودة.

إذ أنه لزاما علينا معشر الفنانين أن نحافظ على تراثنا الغالى فهو أعلى ما تعتز به القرون والأجيال وهو مسئولية كبيرة فى أعناقنا جميعاً.

تلك هى تجربتى المتواضعة والمناخ والظروف التى ظهرت فيها وأشهد **الله** أننى قد أوردتها بصدق كما أسأله سبحانه وتعالى أن يعيننى على المضى قدماً حتى أقدم فى هذا المجال شيئاً اعتر به إنه هو السميع المجيب .

وتقول نعمات أحمد فؤاد عن أعمال الفنان حسن غنيم :

" مررت بمعرضه - خطوط شفافة مجنحة فيها تحليق وفيها أبعاد مترامية - وحدة الخط البارز فى تشكيكه - ولهذا لا ينطلق الخط المصرى كما نعهده فى المسلة ثم المئذنة هو الخط الصاعد الصامد - حتى حين استدار فى القباب ، إنما كان طريقه إلى قمة من جديد.

الفنان صورة حافلة بالرؤية الإسلامية من مآذن وقباب وحشوات فن المشربية الذى يغدو فيه الخشب أرواحاً متحابية عاشقة... وابن البلد يقول عن صانع المشربية يعشق الخشب - يعبر بهذا عن التداخل التشكلى يلفظ فيه حروف العشق ومعناه... ولكن المآذن أيضاً فى سموقها، خطوطها ليست مناسبة ولكنها أدوار متقاربة من التشكيل فيها مجاهدة... هل يترجم عن نفسه ؟؟ يبدو أنه تعب كثيراً.

الفنان حسن غنيم يهوى التشويق بالخرط والمادة ممثلة فى الخشب - اللوحات عنده مقصوفة تغرد فيها القباب السابحة فى الألوان الفضية مظلة من الرضوان ^(١).

ويقول الكاتب الصحفى أحمد بهجت :

" قد أسعدنى معرض الفنان حسن غنيم.. ويعكس معرضه مرحلتين من مراحل التعبير - مرحلة أسماها النقاد فى الندوة بالمرحلة الرومانسية الصوفية ومرحلة أخرى

(١) نعمات أحمد فؤاد: مقال فى جريدة الأخبار ، ٣ ديسمبر ١٩٨٢.

نحو التجريد المطلق باستخدام بقع لونية من الخشب توحى بالأرابيسك دون أن تقع فى أسرهِ... ولست أعرف لماذا استهوتنى المرحلة الصوفية، كانت اللوحات تضم فراغات لونية، وهى فراغات تتطوى على شحنات شعورية لا تلبث أن تنقل إليك، وسط هذه القباب الباهتة تلمح علماً عليه " لا إله إلا الله " وتنقلك اللوحة إلى ما وراء الطبيعة.. وتضعك فى قلب طاقة شعورية معينة... وفى لوحة أخرى يستخدم الرسام أسلوباً جديداً من ناحية الشكل والمضمون... فيقدم وسط تهاويم لونية رسماً لمجموعة من الخشب المخروط عليه علم " لا إله إلا الله ".

وقد تركت هذه اللوحة فى نفسى الانطباع التالى... أحسست أننى أقرأ للمرة الثانية كتب الطريق إلى المدائن والقادسية.. والكتب تحدثنا عن مجد العسكرية الإسلامية فى البدايات الأولى، وقد خيل لى أمام اللوحة أن كتلة الخشب المخروط رمز لكتلة صلبة من شعور الجنود المسلمين القدامى وهم فى طريقهم لتحرير العقل وكسر القيود على انطلاقه نحو الله والحرية.

خيل لى وأنا أفق أمام اللوحة أن هذه الكتلة المندفعة تمضى فى طريق بلا عودة ولا يهمنى أن يكون الطريق ذهاباً وإياباً، فإن الأوبة الحقيقية هنا هى إحدى الحسينيين.. النصر أو الشهادة... «(١)».

فى حوار أجرته مجلة لواء الإسلام سأل الفنان :

نرى فى لوحاتك تعبيراً واضحاً عن الإيمان الداخلى، وكيف استطعت أن تعبر عن هذا الانطباع ؟

أجاب الفنان حسن غنيم :

" من الصعب جداً أن ينقل الفنان إيمانه الداخلى ويترجمه فى لوحاته، وهذا ما استطعت الوصول إليه فى معرضى الأخير، وما سبقه من معارض فعندما ترى اللوحة تشعر بلمسة الإيمان والصدق. ونورانية العقيدة الإسلامية.

(١) أحمد بهجت: مقال عربة البرتقال ، جريدة الأهرام، ٣ نوفمبر ١٩٨٢.

وما كتبه الزائر فى سجل الزيارات بالمعرض ترجم ما أردت التعبير عنه وأكد معانى الإيمان الموجودة داخلى. وإننى أشعر بأن الله سبحانه وتعالى يعطينى الإلهام فى هذا المجال بالتحديد، وبصدق شديد.. فإننى أرى أن أعمالى الفنية هذه تنفرد بشىء معين وكثيرهن طرقوا هذا المجال لكنهم لم يستطيعوا الوصول إلى ما أردت تأكيده فى إضفاء الشفافية التى نحسها فى عقيدتنا الإسلامية".

وعندما سئل :

ما هى الإضافات التى تحاول بعثها فى روح الفن الإسلامى ؟

قال الفنان حسن غنيم :

أردت أن أعبر عن هذه الإضافات من خلال أعمالى الفنية فى شقين الشق الأول هو إحداث تناغم بين الشكل والظل من خلال المنظور الإسلامى للأعمال الفنية، فالمخروط الخشبي عندما تجمعه فوق اللوحة تبرز العلاقة بين الشكل والظل بالإضافة إلى أن كل تفرعة لها ظل خاص بها، فهذا التناغم بين الضوء والظل يوحى بتألف موسيقى خفى.

والشق الثانى هو الشق الذى أعبر فيه عن انعكاسات الإيمان، وسأظل أسير فى هذا الطريق إلى آخر نبض .

وعندما سئل :

ما هى فلسفة الفن الإسلامى فى الخداع البصرى ؟

أجاب الفنان حسن غنيم :

" الفن الإسلامى هو الفن الوحيد الذى أعطى كل ما يمكن تصوره من فنون الخداع البصرى حالياً. فزعيم مدرسة الخداع البصرى " فازارلى " أخذ دائرة الخداع البصرى والمثلث من زخارفنا الإسلامية ثم طورها وكان هذا اجتهداً من فنان عالمى. ومن باب أولى فهذه حضارتنا الإسلامية ونحن الذين نملكها وليس فازارلى ويجب علينا استغلال هذا الفن وتطويره وأنا أحاول فى هذا المجال.

وفلسفة ذلك الفن الإسلامى كانت الإبهار كما كانت تحدياً لفنانى ذلك العصر .

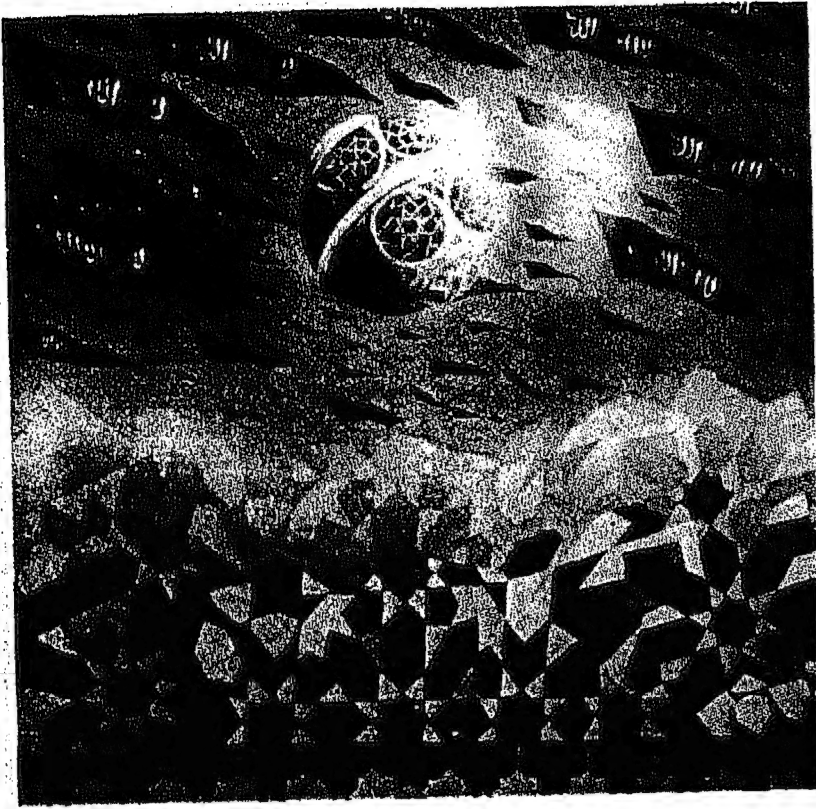
وعندما سئل :

ما أهمية المشربية فى الفن الإسلامى ومغزاها فى لوحاتك ؟

أجاب الفنان :

" المشربية وضعت لناحية فقهية حيث يحرم الإسلام ظهور المرأة فى شباك منزلها أمام المارة فى الشارع. وصنعت المشربية على أساس أن ترى المرأة الخارج دون أن يراها أحد ". وترى الباحثة أن للمشربية جانب وظيفى نفعى كما أن لها جانب جمالى أيضاً. والمشربية ترد مفرداتها كثيراً فى أعمال الفنان حسن غنيم، حيث يستغلها كمفردة تشكيلية تتفاعل فوق سطح العمل الفنى فتتمثل أحياناً مصفوفات طائرة محلقة فى سماوات اللوحة تتطلق منها بيارق تحمل عبارة لا إله إلا الله .

وترى الباحثة أن أغلب أعمال الفنان حسن غنيم يغلب عليها أنها تسبح فى نور، أو تشع نور، كما أنها تمتد إلى آفاق بعيدة المدى توحى باللانهاية، وتقترب من السيريالية الميتافيزيقية ليس بمعناها الحديث ولكن الميتافيزيقية الصوفية إن صح التعبير.



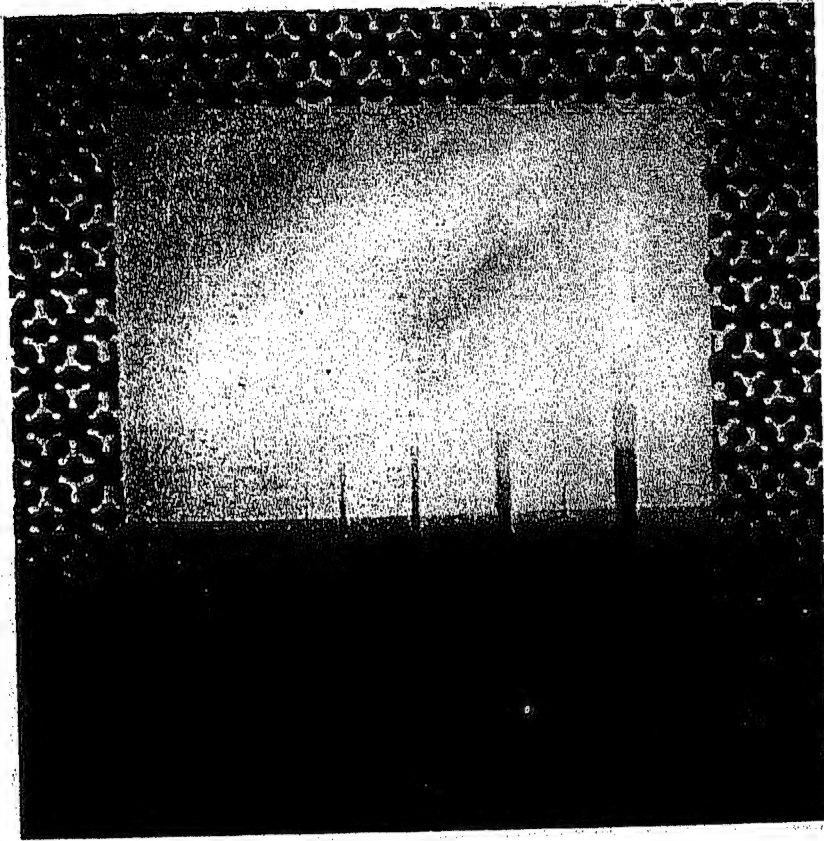
شكل (١٢١)

لوحة (لا إله إلا الله) للفنان حسن غنيم وتتكون اللوحة من بيارق سباحة في النور مكتوب عليها (لا إله إلا الله) وفي الوسط قنديل سباح في النور أيضاً ومكون من أشكال نجمية مستديرة وأسفل اللوحة مجموعة من النجمات الهندسية الممتدة إلى داخل اللوحة في الفضاء.



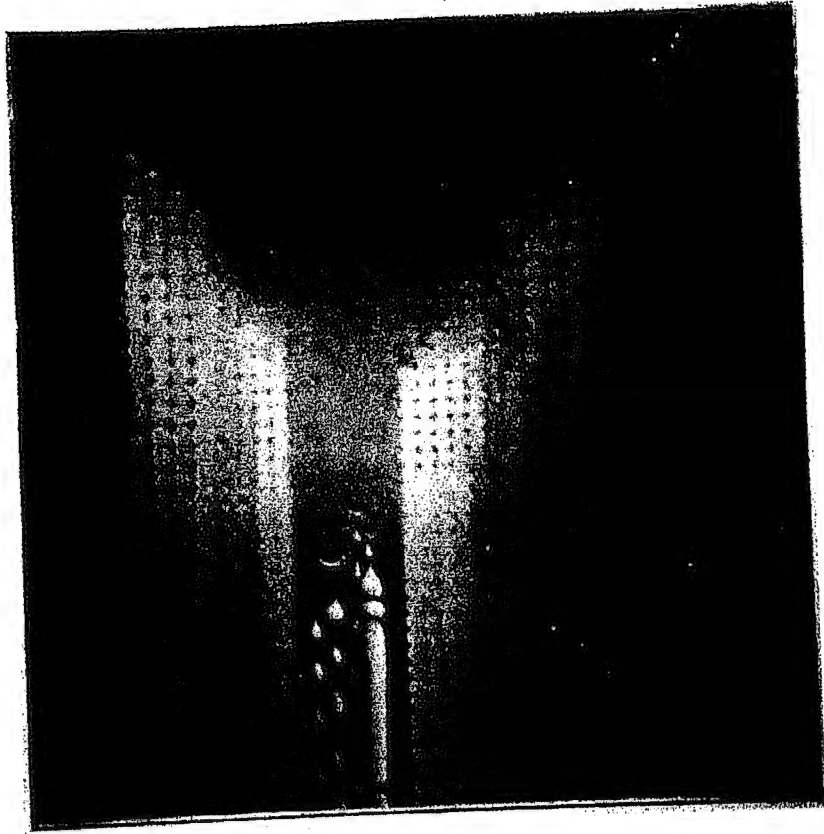
شكل (١٢٢)

لوحة القباب للفنان حسن غنيم وتتكون من مجموعة متنوعة الأحجام من القباب بألوان هادئة خافتة شفافة وبعض المآذن السابحة في السماء والتي لا تكاد تلاحظ من فرط شفافيتها، وقد أغلق الفنان اللوحة السابحة في الضوء الأثيرى بخط من العرائس الزنبقية التي غالباً ما توجد أعلى أسطح المساجد وقد حددها بلون غامق نسبياً ليؤكد الضوء في مختلف أنحاء اللوحة.



شكل (١٢٣)

لوحة (طريق النور) وتظهر اللوحة داخل إطار من المشربية (الخشب المخروط)
وتمتد في اللوحة أحد عناصر الخشب المخروط بشكل متدرج من الكبير إلى الصغير
يمتد في أعماق اللوحة في الفراغ اللانهائي حيث يمكن إطلاق سمة الميتافيزيقية
الصوفية عليها حيث الكون الممتد في الأرض والسماء.



شكل (١٢٤)

لوحة (تكوينات من المشربية) تظهر وحدات من الخشب المخروط على جانبي اللوحة بتدرجات لونية هادئة وصافية تبدأ في إطار اللوحة قائمة لتتدرج في الضوء حتى تصبح مضيئة كلما اتجهنا لعمق اللوحة التي صممها الفنان على شكل مآذن مبتكرة تعلوها الأهلة - وقد استغل الفنان المشربية الأرابيسك كمفردة تشكيلية في مصفوفات تكون منظومة جمالية توحى بالعمق في اللوحة.

الفنان الفلسطيني / جمال بدران

- خريج كلية الفنون التطبيقية - القاهرة : ١٩٢٧.
- شارك فى ترميم زخارف المسجد الأقصى: ١٩٢٧ - ١٩٢٨.
- مواليد حيفا - فلسطين : ١٩٠٩ .
- أرسل فى بعثة دراسية إلى بريطانيا سنة ١٩٣٤ - ١٩٣٧.
- أرسل فى بعثة دراسية من قبل حكومة الائتلاف البريطانى للدراسة فى مدرسة الفنون والصناعات المركزية بلندن من عام ١٩٣٤ - ١٩٣٧ .
- أنشأ مرسماً للفنون والزخارف فى رام الله والقدس.
- أقام وشارك فى العديد من المعارض محلياً ودولياً.

من أهم أعماله :

- إعادة زخارف منبر صلاح الدين الذى أحرق سنة ١٩٦٩ من قبل الاحتلال الإسرائيلى حيث استغرق هذا العمل زهاء خمس سنوات بواقع (٢٢٥٠) ساعة عمل، وكان التكليف من قبل مجلس إعمار الأقصى.
- قام بكتابة وزخرفة وتكوين لوحات بطول (٢٣ م) وبعرض (٥٠ سم) - نفذت بالفسيفساء لآيات من سورة الإسراء : [سبحانه الذى أسرى بعبد له ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى ...]^(١)
- شارك فى اللجنة المختصة لدراسة زخرفة مسجد الشهيد الملك عبد الله فى عمان.

يقول الفنان : " كنت وأنا طالب صغير زمن الأتراك وكان عمرى فى ذلك الوقت ٨ سنوات، كنا نأخذ فى المدرسة مادة أشغال يدوية باستخدام خامة الورق ومنذ ذلك الوقت أخذت أتدرب على العمل فى خامات أخرى كتمارين جادة وكثيرة، وكنت اعتمد على نفسى كثيراً لأننى لم أكن ألقى الاهتمام بمادة الفنون فى ذلك الوقت وربما استمر هذا إلى وقت متأخر من أيامنا هذه. ويرجع السبب فى ذلك إلى قلة المتخصصين فى هذا المجال.

وعندما أصبحت فى سن الشباب التحقت بمدرسة الفنون والزخارف المصرية بالجمزاوى، وتخصصت فى مادة الزخارف الإسلامية وتخرجت فيها عام ١٩٢٧، ومنذ

(١) سورة الإسراء: الآية ١.

ذلك الوقت وأنا أعمل بكل ما لدى من طاقات منتجاً لأعمال فنية فى مجال الخزاف والخط والأعمال التطبيقية، مستخدماً خامات مختلفة كاللون والجلد والنحاس والزجاج .

ويضيف الفنان قائلاً : فى الفترة ما بين ١٩٣٤ - ١٩٣٧ كنت فى بعثة دراسية فى لندن وسنحت لى فرصة التردد المستمر على متحف فيكتوريا وألبرت للاطلاع عن كثب على القطع الفنية الإسلامية والمعروضات النادرة، وكنت دائماً متفحصاً لخزافها وألوانها وأشكالها، هذا الاطلاع أكسبنى خبرة جيدة ومتعمقة لدراسة التراث الإسلامى للوقوف على حقيقة وفلسفة الفكر فى الفن الإسلامى .

أما بالنسبة لتناول اللون يقول الفنان بدران : " كنت فى البدايات أحاول نقل الألوان كما هى وبعد ذلك أصبحت لدى خبرة وممارسة فى اختيار الألوان وتناسقها ودرجاتها وعلاقاتها مع بعض إلى أن أصبحت منتجاً لدرجات لونية من خلال مزج الألوان، فيها نوعاً من التجديد، كما أننى قمت بمعالجة الخامات التى أضع ألوانى عليها بطريقة تعطى تأثيرات لونية مستحدثة وجديدة ومن تلك الخامات استخدامى لزيت بذرة الكتان بعد الانتهاء من عملية اللون ومسح اللوحة كاملة فتعطى تأثيراً للمساحات التى لم تلون تخدم العلاقات اللونية فى بقية اللوحة .

يقول الفنان بدران : قمت بدراسة المصاحف الإسلامية وزخارفها وخاصة فى الصفحات الأولى منها ودرست الألوان بطريقة فاحصة للون ومكوناتها وهذا أفادنى فى استخدامى للون فى الأطر الزخرفية فجاءت ألوانى قوية ومعبرة وفيها روحانية كنت دائماً أبحث للوصول لها والحمد لله نجحت فى ذلك خلال تجربتى وممارستى لعملى دون انقطاع .

ويضيف الفنان بدران قائلاً : أكثر من استخدامى للون الأزرق البحرى والأزرق التركواز المخضر والأحمر الفرميليون، والأحمر الكرميدى والأزرق الفيروزى والبرتقالى المصفر الأحمر الوردى والأصفر الأوقر والبنى المحروق الفاتح، إضافة إلى الذهبى والأسود والأبيض وهذه الألوان فى نظرى ليست بألوان جديدة بل هى ألوان فى صميم الأعمال الفنية الإسلامية. وطريقتى للتوزيع اللونى كانت دقيقة جداً إضافة إلى الدقة المتناهية فى الزخرفة، حتى أعطى الفن جزءاً من قوته التى ليس بالسهل الوصول إليها،

برغم التكنولوجيا التى توصل إليها عصرنا الحاضر فالألوان التى استخدموها تنطق بحيوية وطبيعة تصنيع حافظت على نصاعتها ومتانتها عبر العصور السابقة برغم البساطة التى كانت فى ذلك الوقت سواء كان ذلك فى إعداد الألوان أو الخامات اللازمة للإنتاج الفنى^(١).

ومن خلال تحليل أعمال الفنان بدران يتبين أن الفنان شديد الالتزام بالتراث الإسلامى ، ويتضح ذلك فى كيفية تناول الزخارف الإسلامية الهندسية والنباتية فى أعماله حيث أنه مرتبط بالشكل الأول الموجود فى التراث سواء أكان تصميمات نباتية أم وحدات نجمية بمعنى أنه مرتبط بالتراث فلم يحاول تناوله تناولاً معاصراً أو حديثاً فى محاولة للحفاظ على الشكل التراثى الأولى الموجود كما هو بدون تحريف أو حذف أو إضافة أو تناول مختلف.

وترى الباحثة أن الفنان جمال بدران تناول الخط العربى ولكن بدون تحريف، كما أنه يهتم بانتقاء العبارة، فلا يقوم بتجريد الخط من معناه بل ينتقى العبارة ذات المعنى مثل (بسم الله الرحمن الرحيم) (الله نور السموات والأرض) (العمل عبادة) ، فيهتم بانتقاء المعنى فى العبارة بالإضافة إلى الشكل الجمالى للعبارة داخل التكوين فى العمل الفنى فتعكس بذلك قيماً جمالية بالإضافة إلى القيم التشكيلية المتضمنة فى المعنى .

(١) محمد خليل أبو الرب : القيم اللونية فى الفن المملوكى والإفادة منها فى تدريس اللوحة الزخرفية،

رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان.



شكل (١٢٥)

لوحة للفنان جمال بدران تتكون من تصميم دائرى بداخله عبارة (العمل عبادة) بالخط الكوفى المنسوج بوريقات نباتية تتخلله محدثة إحساساً بالليونة والحركة الدائرية التى يؤكدھا الإطار الدائرى والتى تتباين مع الخطوط الرأسية الحادة للخط الكوفى، وتتردد الخلفية النباتية فى الأركان الأربعة للوحة ولكن بمقياس رسم مختلف.



شكل (١٢٦)

لوحة للفنان جمال بدران تحوى الطبق النجمى المكون من ثمان أضلاع ينقسم من الوسط فى مساحتين مستطيلتين مكتوب فيهما عبارة (بسم الله الرحمن الرحيم) ثم (الله نور السموات والأرض) بالخط الكوفى المورق والمزهر، وترى الباحثة أن الفنان متأثر بدراسته للصفحات الأولى من المصاحف الإسلامية وألوانها وتكويناتها حيث يقترب منها كثيراً فى تصميماته.

الفنان الفلسطيني الخزاف / محمود طه

- مواليد يازور - يافا (فلسطين) : ١٩٤٢.
- حصل على بكالوريوس الفنون تخصص خرف من أكاديمية الفنون - بغداد سنة ١٩٦٨.
- درس الخط العربي على يد المرحوم/ هاشم البغدادي من ٦٤ - ١٩٧٠.
- دراسة عليا لمدة سنة في كلية كاردف للفنون في ويلز - بريطانيا.
- أقام وشارك في العديد من المعارض على الصعيد المحلي والعربي والدولي.
- يعمل في مجال تدريس الفنون والخط العربي في الأردن.

يقول الفنان: قبل الدراسة الجامعية كانت هوايتي متجهة إلى الخط والرسم وأشغال الفخار، وأثناء الدراسة المتخصصة في الخزف، أخذ الوعي الفني لدى يتطور وخاصة في البيئة المحيطة، بيئة بغداد المبنية من الطوب الأحمر التي توصل إليها الفنان فالنتينوس كارلامبوس Valentinos Charalampos كفن حديث ومتأثر بتقنيات الخزف الإسلامي في العصر العباسي من حيث التصميم والتكوين، مع اختلاف بسيط عن اللون الإسلامي .

ويضيف الفنان قائلاً: في البداية تأثرت بالشكل الذي ينتجه " فالنتينوس " ، إلا أن هذا التأثير أخذ فيما بعد بالتمحور إلى شخصية جديدة لها خلفياتها التراثية من حيث عناصر الشكل وزخارفه بالإضافة إلى الألوان التي تميزت بها جدران مساجد بغداد .

فالألوان المستخدمة في طلاء الفخار العراقي الحديث والإيراني ما هي إلا نسخة قريبة من الألوان التي كانت سائدة في عصور سابقة في كل من بغداد وسامرا، وتبريز وأصفهان، ولكن هذه الألوان من وجهة نظر حديثة تخدم بشكل قوى الاتجاهات الفنية الحديثة في الخزف كونها تستخدم فقط على المساجد وهي بالتحديد الأصفر والأزرق الغامق والفاتح والتركواز المزرق والتركواز المخضر إضافة إلى الأبيض والأسود، بينما كان اللون الأحمر محدوداً وكان الأكثر سيادة منه اللون البنفسجي .

ويقول الفنان : أما بالنسبة لى كفنان حديث يتطلع إلى متابعة حركة الخزف العالمية كفن فهذا يتطلب منى اللجوء إلى تطوير درجات اللون سواء المستخدم على القاشاني أو المستخدم في الأواني الفخارية، غير أن التأثير الأساسي في الألوان التي استخدمها، جاء إلى درجة كبيرة على خلفيات من الألوان الإسلامية كالأخضر الزيتوني

والأزرق التركواز والأخضر التركواز والأصفر الأوقر والأحمر المحروق والبنى والأبيض^(١).

ونشير هنا إلى أن التقنيات التي كانت سائدة في العصور القديمة وخاصة في مجال الحريق كانت محدودة وتأخذ طابعاً موحداً (أفران الحطب)، لكن تطور علم الخزف في العصر الحديث جلب معه قضايا كثيرة في مجالات المواد الخام والأكاسيد مع التطور الكبير في تنوع عمليات الحرق التي أصبحت تشمل أفران الكهرباء، أفران الغاز، أفران الديزل ، إضافة إلى أفران الحطب، وكل نتيجة لعملية حريق تختلف تبعاً لاختلاف وسائل الحرق، ولا تأتي النتائج متشابهة بمعنى آخر أن النتائج التي تعطيها أفران الكهرباء تختلف عن النتائج التي تعطيها عملية الأفران.

أما بالنسبة للون فالخزاف الماهر يستطيع أن يسيطر بنسبة أكثر من ٧٠% في عمليات اللون المتوقع، فالفنان الذي صقلته التجربة يستطيع أن يؤكد اللون الذي يريده ويستطيع أيضاً أن يبتكر ألواناً جديدة من خلال عمليات المزج والإضافة في تركيبة الزجاج، ويستطيع كذلك أن يسيطر تماماً على ملمس الزجاج من حيث درجة اللمعان والصقل. بالنسبة لأعمال هناك بعض المواضيع تحتاج إلى دراسة لونية يتم تعزيزها من خلال تأثيرات الألوان الإسلامية، ولو أن جزءاً منها يخترقه تقنية لونية حديثة ولكن في كثير من الأحيان أميل إلى جعل بعض الخلفيات والأماميات إلى اللون الأكثر إثارة في الخزف الإسلامي وهو اللون التركواز الأخضر والتركواز الأزرق، أو اللون الأزرق المطفئ. لا استعمل اللون بطريقة مباشرة - يضيف الفنان قائلاً - وخاصة في أعمال النحت الفخاري أو الأواني، إنما استخدم طريقة رش الألوان ما بين لونين وثلاثة ألوان معاً، وكتوضيح أكثر ترش القطعة على سبيل المثال بلون ثم يتم قشط العناصر الزخرفية وإضافة لون آخر بواسطة الرش ثم استخدام لون محايد بواسطة الرش كذلك لتكون في مجملها ثلاثة ألوان على شكل طبقات لونية. وأحياناً يضاف إلى الزجاج أثناء عملية الرش الثانية والثالثة نسب قليلة جداً من أكسيد التيتانيوم Titanium أو مادة الروتايل Rutile لإعطاء النتيجة سطوحاً وملامس ذات تأثير تقني معاصر^(٢).

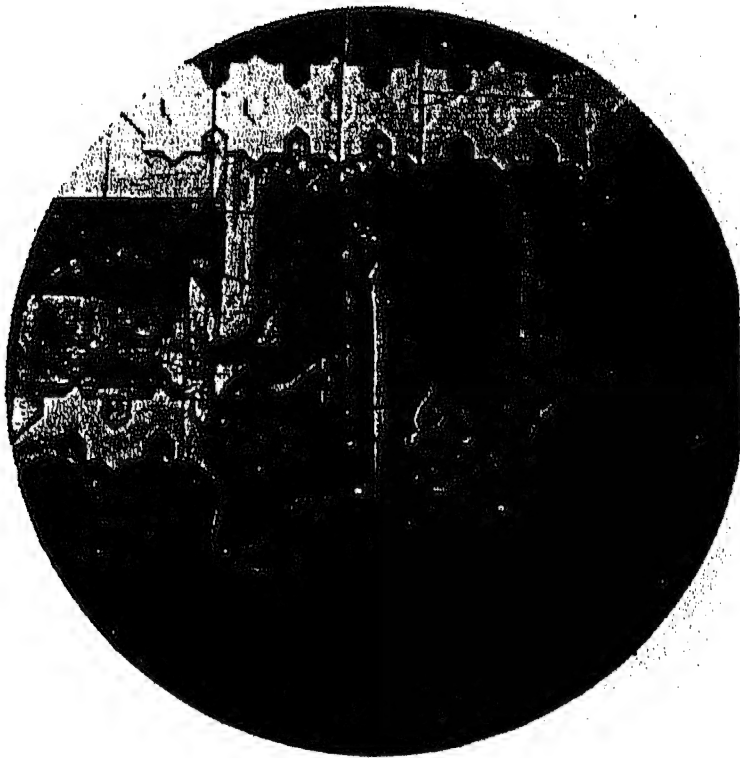
(١، ٢) محمد خليل أبو الرب : المرجع السابق.

أثر اللون في الأواني الخزفية الإسلامية وطريقة تنفيذ التصميم بشكل كبير في أعمال خاصة خزف سامراء والفسطاط وأخص بالذكر الخزف ذو البريق المعدني، وهذه الألوان تمتاز بتقنية عالية إذ كانت تعتبر مرجعاً مهماً لخزافي أوروبا وخاصة في القرن التاسع عشر، فمثلاً الخزاف البريطاني العالمي (ألن كيجر سميث) الذي أدهشته ألوان البريق المعدني الإسلامي جعلته يمكث أكثر من ستة شهور في أطلال الفسطاط وذلك لدراسة طبيعة أفران الحطب المستخدمة في تلك الفترة وساعده على ذلك الخزاف العراقي المرحوم / سعيد الصدر، وهذا ما صرح به (ألن كيجر سميث) في حوار بيني وبينه في بريطانيا عام ١٩٧٦ (الحديث للفنان الخزاف).

ويضيف الفنان محمود طه قائلاً : " الأواني الإسلامية بالرغم من أنها تميزت ببعض الألوان الخاصة كلون السيلدون (الأخضر الفاتح) والتركواز المزرق، إضافة إلى بعض القوارير التي تميل إلى اللون البني، لكنها بقيت تجمع بعض الألوان المستخدمة على القاشاني بألوانه المعروفة، وتبقى هذه الأواني من المؤثرات الرئيسية التي لا تزال الجأ إليها من حين إلى آخر.

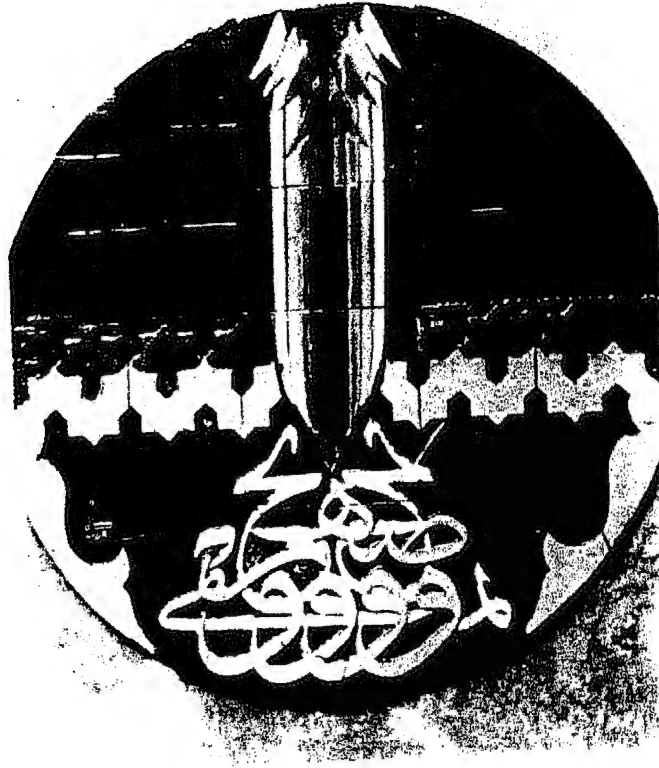
وترى الباحثة أن أعمال الخزاف محمود طه تحمل مضامين وأفكار مستوحاة من الفن الإسلامي، كما تحمل أيضاً الكثير من الرموز والأشكال والوحدات الإسلامية الهندسية والخطية والأشرطة الإسلامية التي يقوم الخزاف بتوزيعها داخل إطار العمل الفني بأسلوب معاصر وحديث يحمل الطابع الإسلامي.

كما يقوم الخزاف بالتشكيل على الأسطح الخزفية بالخط العربي مشكلاً لوحات خزفية مسطحة توحى بالأشكال الجدارية الممتدة على الحوائط مما يؤكد أن الفنان لم يكن ينقل التراث بحرفيته ولكنه كان ينتقى عناصره ويمزجها بأسلوبه المعاصر، خاصة تناوله لألوان الجليز وتقنياته ومحاولاته العديدة لإنتاج مجموعات من الألوان في العمل الواحد من خلال خلط الأكاسيد والجليزات، والتي يستقيها من ألوان الخزف الإسلامي في العراق من خلال فكر متجدد ومحاولات مستمرة لدراسة ألوان الجليز دراسة متعمقة ليصل بها إلى الدراسة المعاصرة المستفادة من التراث.



شكل (١٢٧)

بلاطات خزفية للخزاف محمود طه داخل إطار دائري تحوى تصميمات
إسلامية موزعة بشكل متماثل ولكن ليس إلى حد المطابقة، وفي الوسط
حروف من خط النسخ وعلى الجانبين أشكال قباب أو محاريب تعلوها أشكال
نجمية متراصة وملونة بالطلاء الزجاجي (الجليز).



شكل (١٢٨)

بلاطة خزفية كبيرة مكونة من أشكال حروف عربية بخط النسخ يقطعها بشكل أفقى مجموعة متكررة من حرف الألف بشكل متماثل والشكل فى مجمله تكوين معاصر مستوحى من الفن الإسلامى.

الفنان العراقي / شاكر حسن آل سعيد

- مواليد السماوة - العراق : ١٩٢٥.
 - ليسانس العلوم الاجتماعية - بغداد: ١٩٤٨.
 - أسس مع جواد سليم جماعة بغداد للفن الحديث: ١٩٥١.
 - دبلوم فى الرسم معهد الفنون الجميلة - بغداد : ١٩٥٤.
 - درس فى باريس فى المعهد العالى للفنون الزخرفية والمعهد العالى للفنون الجميلة (البوزار) من ٥٥ - ١٩٥٩.
 - أسس تجمع البعد الواحد: ١٩٧٠.
 - أقام العديد من المعارض وشارك فى المعارض المحلية والدولية.
 - حصل على العديد من الجوائز التقديرية.
 - تفرغ للنحت والفن - وزارة الثقافة والإعلام بالعراق.
 - ألف كتاب الأصول الحضارية والجمالية للخط العربى والعديد من الكتب التى تتناول الفنون الإسلامية.
- يقول الفنان شاكر حسن آل سعيد : " بدأت مسيرتى الفنية متأثراً بالفنون الجميلة ضمن رأى جماعة بغداد للفن الحديث التى شاركت فى تأسيسها مع الفنان الراحل جواد سليم محاولة منا دمجها بالأساليب الفنية العالمية.

وكان تأثرى بالفن الإسلامى بتحصيل حاصل لهذه المحاولة التى تتطوى تحت رأى الجماعة الفنية (جماعة بغداد للفن الحديث)، فظهرت لدى حينئذ بعض الأعمال التى انطوت على بعض التأثيرات وخاصة تأثيرات يحيى الواسطى، كما فى لوحتى اسم "عائلة مشردة" وفى بعض الأعمال الأخرى التى كانت ذات مضامين شعبية إسلامية، أى فيما يتعلق بمآثم آل البيت " الحسين والعباس " الخ، على أن اهتمامى فى ذلك الوقت لم يكن منصباً على تلك الشخصيات بالذات بل على اتخاذهم منطلقاً للتعبير عن حالات معاصرة وبالإضافة إلى كل هذا فإننى فى تلك المرحلة (الخمسينيات) حاولت أن اقتبس ألوان بعض الموضوعات الشعبية والإسلامية مثل مصنوعات السجاد فى العراق إلا أننى فيما بعد اتجهت إلى الفن التجريدى وما بعد التجريدى فلم يبق من علاقتى بالفن الإسلامى من شىء اللهم إلا فى الفكر الصوفى الذى حاولت أن أعكسه على أعمالى الفنية، حينما اخترت أن أقتبس الحروف العربية بأعمالى فى رحلة الستينيات .

يقول الفنان شاكر حسن : فى مرحلة الستينيات حاولت أن أطبق بعض آراء الحسين بن منصور الحلاج " الصوفى المعروف فى معنى " اختزال المعرفة " وأعنى

بذلك مشروعه الاختزالى فى فهم الحقيقة فهو يقول: " علم كل شىء القرآن ". وأن القرآن الأحرف التى فى أوائل السور، وعلم الأحرف فى لام ألف، وعلم لام ألف فى ألف وعلم ألف فى النقطة الخ، وهكذا فإن هذا المشروع الاختزالى الذى يطرقه الحلاج بمعنى الاختزالية ، حاولت أن أطبقه فى استخداماتى للحروف فى أعمالى الفنية وهكذا توصلت إلى نية التعبير عن معنى النقطة (مثل الخدوش والفوهات محفورة فى اللوحة) وما إلى ذلك كنتيجة ومساهمة بالفكر الصوفى بالنسبة للحلاج وبالنسبة لمتصوفين آخرين.

أما بالنسبة للون فى بداية الخمسينات حاولت أن أتأثر بألوان الواسطى وخاصة المنفذة فى المنمنمات وألوان السجاد، ولكنى لم أعتمد على النظام التعبيرى فى استخدامى للون، ومن هنا فلا أستطيع أن أقول أننى استمررت على مثل هذا، لأن ألوانى سرعان ما أصبحت ألواناً موحدة، وهذا لم يستخدم تماماً فى الفن الإسلامى لأنه يعتمد على الحالة النفسية للفنان وعلاقتها فى رؤيته.

لو درسنا الفن الإسلامى دراسة تعليمية لاكتشفنا أن الفنان حاول أن يستخدم كل ألوانه قبل اللونية تقريباً، ولكن بشكل يعتمد فيه على التضاد بين الألوان وهذا ما نجده واضحاً فى الفن الفارسى والعثمانى ومن هنا فليست هناك ألوان نستطيع أن نعزوها إلى الفن الإسلامى عموماً، لكن هناك سمات لونية امتاز بها وكثير من الفنانين استمروا على التعامل مع تلك السمات عموماً فى العراق ومصر أو أى بلد عربى آخر^(١). وترى الباحثة أن الفنان يحاول استلهم الخط العربى فى أعماله كقيمة تشكيلية ثم يعيد صياغة تكويناته من خلال تكرارها أو إضافة لمسات لونية مجردة بجانب الحرف العربى لتوحى بدلالات معاصرة.

كما أنه يتناول الخط العربى بأسلوب حر غير متقيد بنسبة الحرف المعروفة مما يوحى بالكثير من التلقائية والعفوية والحدثة والمعاصرة.

والفنان أكثر من كتاب فى جماليات الخط العربى يتتبع فيها أصوله الجمالية والحضارية بعنوان (الأصول الحضارية للخط العربى) ، كما أنه له كتاب بعنوان (الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطى) يتناول فيها بالدراسة التأثيرات الفنية فى رسوم الواسطى كما يتناول التأثيرات الاجتماعية المؤثرة على تلك الرسوم حينذاك.

(١) محمد خليل أبو الرب: مرجع سابق.

الفنان السوري / منير الشعراني

- من مواليد ١٩٥٢/٩/٦.
- تلميذ كبير خطاطي الشام المرحوم " بدوى الديراني ".
- خريج كلية الفنون الجميلة - جامعة دمشق: ١٩٧٧.
- عمل خطاطاً منذ عام ١٩٦٧.
- صمم عدة خطوط جديدة، وله كتابات في النقد الفني، والفن العربي الإسلامي.
- له دراسات لتعليم خطوط : الرقعة - النسخ - التعليق - الديواني - الثلث - الكوفي - (دار أليف - تونس).
- شارك كمستشار فني في أعمال الموسوعة العربية العالمية، وكتب مداخل الخط العربي وأعلامه فيها.
- صدر كتاب مصور لأعماله في دراسة تحليلية للفنان يوسف عبدلكي باللغتين العربية والفرنسية.
- صدر كتاب مصور لأعماله مع دراسة تحليلية للفنان على اللواتي باللغتين العربية والفرنسية.

يقول الفنان منير الشعراني في حديثه للباحثة عن الفنون الإسلامية بعامة والتي يلخص رؤيته لها في هذه العبارات التي كانت من أهم الأسباب التي دعت الفنان لاستلهاام فلسفة الفنون الإسلامية في مجال الخط العربي :

ربطت الحضارة العربية / الإسلامية، المادى بالروحي، والدينى بالديوى والفردى بالجماعى ، والباطنى بالظاهرى، والعرضى بالجوهري، والجزئى بالكلى والمحلّى بالكونى، والإنسانى بالإلهى، برباط إنسانى من خلال منظومة اعتقادية متكاملة لعبت دوراً كبيراً فى التأليف بين القبائل والشعوب العربية، ثم بينها وبين شعوب تنتمى إلى بلدان وحضارات مختلفة، وتنتشر على امتداد قارات العالم القديم الثلاث، آسيا وأفريقيا وأوروبا، لتظلها بمظلتها الحضارية، وتفتح أبواباً رحبة أمامها لتتهل من منابعها، وتتفاعل مع عناصرها، وترتبط معها، وتسمو بها، وتسهم فى بناء الحضارة التى شكلت الأساس المتين الذى بنيت عليه الحضارة الحديثة فى جوانبها المختلفة.

لقد انطوت دعوة الإسلام على مفهوم جديد للعالم، انفردت به وفرضت خصائصه وأسسـه، ولم يكن تأثيره وانتشاره قائماً على السيطرة المادية، بل قام على القوة الفكرية والثقافية والإنسانية، التى تجلّت فى منظومة فكرية متكاملة تشجع العلم والمعرفة، والبحث والعمل لإدراك نظام الكون وفك أسرارـه، من جزئياته إلى كلياته، من أعماق الأرض إلى أقاصى السماء، ومن الذرات والعناصر والفلزات والخلايا، إلى الجبال والبحار والأنهار

والبراكين والغازات، وكل ما فى الأرض من جمادات ونباتات وكائنات حيّة يقف على رأسها الإنسان، الذى جاءت الدعوة للارتقاء به والإعلان من شأنه مادياً وروحياً، ظاهراً وباطناً. وكان من شأن هذا أن يعمق الاعتقاد بوحدة الوجود التى لا ينفىها التعدد، بل يؤكدّها، فالحقيقة واحدة، أما تجلياتها فمتعددة، لذا كان طبيعياً أن يتمتع العلماء فى الحضارة العربية / الإسلامية - بالإضافة إلى التعمق باختصاصاتهم - بمعرفة موسوعية أفقية وعمودية، فى العلوم النظرية والتطبيقية من جهة، وأن يكونوا فاعلين ومنفعلين بالفكر والفنون والآداب من جهة ثانية. وكذلك الحال بالنسبة لغيرهم من ذوى الصناعات والفنون، الأمر الذى تؤكدّه سير الأعلام، وتاريخ الحضارة العربية / الإسلامية ، والذى يتجلى فى آثارها وعطائنها الحضارى كلّه، وفى الفن العربى / الإسلامى بشكل أشدّ جلاءً.

ربما حقّ لنا القول أن الفن العربى / الإسلامى يمثلّ التكتيف الأمثل للمنظومة الفكرية التى قامت عليها الحضارة العربية / الإسلامية وتجلياتها ، ولا بد لآية نظرة متأملّة فى آثاره أن تقودنا إلى أن الفلسفة الفنية والجمالية التى قام عليها تستبطن جوهر هذه المنظومة فى فهم الوجود وما وراءه، وفى فهم الحياة والإنسان لتبنى عليها منطق الجمالى ولغته التجريدية الراقية، بكافة تعبيراتها وتجلياتها ، وأساليبها ومراحلها، التى تعاملت مع عناصر الفنون الجميلة كالخط واللون والكتلة والفراغ، والسطوح والملامس، بشكل متميّز عما عرفناه فى غيرها من لغات الفن التشكيلى.

والتميز فى اللغة التشكيلية للفن العربى / الإسلامى ليس، تميزاً شكلياً فحسب، بل هو تميّز فى المبنى والمعنى، محكوم بنظام مضمّر يوحد بين شكله ومحتواه، وبين ظاهره وباطنه، وبين تجلياته المتعددة، فى الخطّ والرقش والرسم والعمارة، وفى الكتب والمعادن والزجاج والخزف والفسيفساء والنسيج والسجّاد، وفى المساجد والجوامع والدور والقصور، كما يوحد بين الداخل والخارج، وبين المصممين والمنفذين، وبين المذاهب والدول والأزمنة والأمكنة، التى شهدت ولادته ونموّه، وتطوره وازدهاره، وانتشاره، فهو فنّ يعنيه الجوهر لا العَرَض، يتناول جوهر العلاقة بين الإنسان وذاته، والكون المحيط به، وما وراءه، بشكل كلّى شامل، لا يرتبط بزمان أو مكان، لذا لم يركّز على الطبيعة والكائنات فى تجلياتها الظاهرة، والإنسان بأفعاله ونشاطاته وتفاصيل حياته منسوبة إلى

زمان ما أو مكان ، وأخضع التصوير إلى منظومته الفكرية، وجعله عنصراً من عناصره الجمالية في الكتاب وعلى الخزفيات والنحاسيات وغيرها متناغماً معها مؤدياً دوراً مكملاً لا مسيطراً وأضفى عليه طابعه وفلسفته يسهم مع بقية العناصر في الارتقاء بالحياة الدنيا للإنسان، مادياً ومعنوياً، لتصبح أكثر رخاءً وجمالاً، وليعم الجمال كل ما يحتاجه الإنسان، من دار العبادة ، إلى السكن، إلى الأثاث واللباس والسلاح، إلى الكتاب، وإلى كل ما يحتاجه الإنسان في حياته من أشياء وأدوات.

بعد كل ما تقدم يحق لنا أن نتساءل ما إذا كان من الصحيح أن يتمّ النظر إلى الفن العربى / الإسلامى بمنظار المركزية الأوروبية وقوالبها الجاهزة، التى ألقت بظلالها على معظم ما كتب فى الفن العربى / الإسلامى ، سواءً من قبل الباحثين الغربيين، أو من قبل تلامذتهم فى بلداننا، ولم يغيّر من نظرتهم التطور الكبير فى مناهج علم الجمال وفلسفة الفن، التى فتحت المجال لدراسة الفنون بأساليب حديثة، تنظر بعين موضوعية جديدة إلى العناصر الأساسية للعمل الفنى ، ولقضايا الشكل والمحتوى، وتصنف الفنون بطريقة مغايرة لطريقة القوالب الجاهزة.

ما من شك أن الآثار الفنية العربية / الإسلامية بتجلياتها المختلفة تلامس شغاف قلوب الناظرين إليها وتنتزع منهم الإعجاب والدهشة ، وتدفع الكثيرين إلى المزايدات التى تقام لبيع بعضها، لكن هل نجحت الدراسات الفنية الجمالية على كثرتها وجديّة بعضها، فى الوصول إلى فهم عميق يدرك الأبعاد الحقيقية وراء تميّز اللغة التشكيلية للفن العربى / الإسلامى ، والنظام الخفى الذى ينظم العناصر ويحكم مسارها، وصولاً إلى قراءة صحيحة لهذا الفن، إن تحقق هذا يقتضى بصيرة تمضى مع البصر، وحساً وحدساً، وعقلاً وقلباً ومخيّلة، ومعرفة تمكّن من قراءة المحتوى ورؤيته فى الشكل: فى النقطة والدائرة والخطّ، فى المستقيم والمنحنى، والمفتوح والمغلق، فى علاقات العناصر والألوان، فى الكتلة والحيزّ والفراغ والخطوط والسطوح، فى تقاربها وتباعدها وتقاطعها وتتابعها وتوالدها وتمائلها ونسبيتها، وفى تناسقها وانسجامها ونظامها ودقتها وإتقانها، وفى الحتمية التى تقف وراء تعددها ووحدتها ، كإشارة ورمز إلى القوة النازمة للعلاقة بين عناصر الكون، الموحّدة بينها.

نُظِرَ إلى الفن العربى / الإسلامى على أنه فن تجريدى، نعم هو فن تجريدى، لكنه تجريد من نوع فريد، إنه تجريد لا يتعامل مع الواقع والملموس ولا مع التجليات الظاهرة للطبيعة والكانتات والإنسان، بل هو تجريد يقوم فى الأساس على موضوعات فكرية وفلسفية وذهنية، تنطلق من الجوهر أو المبدأ الكلى، الخفى الذى تسرى قوانينه على الوجود بكمالياته وجزئياته، ويتعامل بشكل جدلى مع الجلى والخفى، والظاهر والباطن، الأمر الذى ينعكس على علاقة المحتوى والشكل، فالمحتوى هو الباطن الخفى الذى يحكم عناصر الشكل، والشكل هو الظاهر الجلى الذى يقود إلى المحتوى، وهكذا علاقة الجزء بالكل. إنه تجريد يستلهم النظام الخفى لقوانين الطبيعة، لا تجلياتها الظاهرة، تجريد يستلهم دقة النظام الذى يحكم الكون والوجود بأسره، فيصبح الإتقان غاية، والتناسق والانسجام والتوازن والتكامل والوحدة ضرورة فى العمل الفنى ليُشعر الإنسان إزاءه بالسكينة والهدوء والطمأنينة والنظافة والأناقة والجمال، وهذا ما سعى إليه الفنان العربى / المسلم وحققه فى العمارة والخط والنسيج والأعمال الخشبية والمعدنية والخزفية وغيرها، وهذا ما انتبه إليه بعض مؤرخى الفن ونقادهم. يقول ريتشارد إيتنجهاوزن : " إن التناسق العام والتوازن القائم بين الأجزاء، وكمال التكوين الفنى كله، تتوفر بحق فى كل أعمال الفن الإسلامى ".

وُنُظِرَ إلى الفن العربى / الإسلامى على أنه فن وظيفى، وهل كان الفن يوماً بعيداً عن الوظيفية، لكن وظائفية الفن العربى / الإسلامى تتميز عن وظائفية الفنون الأخرى، بل هى إحدى خصوصياته البنيوية المنبثقة عن فلسفته الجمالية، لذا فهى تتجاوز الوظيفة التقليدية للفن لتوحد بين الوظيفة الجمالية والوظيفة النفعية، ليشمل الفن الناس جميعاً وكل نواحي حياتهم العامة والخاصة، من دور العبادة والمستشفيات والدور والقصور، إلى الأثاث واللباس والأدوات والسلاح والخطى، وإلى كل ما يحتاجونه فى حياتهم العامة والخاصة من أشياء، وكل ما يحيط بهم ليتحقق الانسجام والتناسق والنظام والدقة والإتقان والجمال فى حياتهم، وتنظم العلاقة بينهم وبين محيطهم، كما تنتظم العلاقة بين عناصر الكون جميعاً.

والخطّ العربى: القاسم المشترك الأعظم للفنون العربىة / الإسلامىة، هو التجريد الأرقى ، بل تجريد التجريد، وهو جامع للوظيفتين النفعىة والجمالىة كأرقى ما يكون الجمع بين هاتين الوظيفتين ، إنه يجمع جمالىة المحتوى إلى جمالىة الشكل، جمالىة المعنى والمبنى، يتعامل مع العقل والفكر والمعرفة بشكل بصرى راق ينفذ إلى القلب من خلال العىن.

ولقد ساعدت بنىة الخطّ العربى، وما تتمتع به من مرونة وطواعىة، وقابلىة للمدّ والرجع والاستدارة والتزوىة والتشابك والتداخل والتركىب، وما فىها من اختلاف فى الوصل والفصل على ارتقائه من خطّ للكتابة الوظىفىة فحسب إلى فن جمىل يتمىز عن غىره من فنون الخطّ بقدرته على مسارىة التطورات والخامات، فتشكلت علاقة وثىقة بين كل نوع من أنواعه والمواد التى يكتب بها أو عىها، فرأىناه لىناً ينساب برشاقة وغنائىة، ورأىناه صلباً متزناً يشغل حىزه بجلال يمتدّ إلى ما حوله، ورأىناه الصلابة واللىن يتبادلان وىتناغمان فىه، وهو فى كل أحواله يشدّ الناظر وىمتعه بجمالىاته الخاصة وتجربىدته المتمىزة، والخطّ العربى يعتمد فنىاً العناصر نفسها التى نراها فى الفنون التشكلىة الأخرى كالخطّ والكتلة، لىس بمعناها المتحرك مادياً فحسب، بل وىمعناها الجمالى، الذى ىنتج حركة ذاتىة تجعل الخطّ ىتراقص فى رونق جمالى مستقل عن مضامىنه ومرتبط معها فى آن معاً. ومن خلال نمطىه الأساسىين المنحنى الطىاش، والهندسى -اللىن ىنفرد كل منهما بخصوصىات جمالىة - ىستطىع الفنان خلق نوع من الإىقاع نىتجة التضاد بين الأجزاء والألوان، وما ىحققه ذلك من إحساس بصرى بالنعومة والخشونة والتكامل الفنى الناتج عن التوزىع الإىقاعى، مع تحقىق الوحدة فى العمل الفنى ككل، ومن خصائصه أىضاً مخالفة الطبعىة والتجريد والاستطراد، مما ىمنح الفنان الحرىة اللازمة للتشكىل، وهذا ما ساعد الفنانىن العرب والمسلمىن على استخدامهم فى تشكىل تحفهم على الخامات المتنوعة كالمعادن والخزف والخشب والرخام والزجاج والجصّ والنسىج والورق بأنواعه، بالإضافة إلى الأركان المعمارىة، لذا كان الخطّ العربى قاسماً مشتركاً لكل الفنون العربىة/الإسلامىة ، التى استعارت طابعه الجمالى المنطلق من التناسب بين الخط والنقطة والدائرة.

إن ما سلف يؤكد أن الخطّ العربي قادر على التطور والتعامل مع المعطيات الحديثة في الكمبيوتر وغيره من وسائل الاتصال الحديثة، وقادر على التطور في اللوحة الفنية، إذا استطعنا التعامل مع جوهره، واستنطاقه بما يمكننا من النهوض به وإخراجه من هوة الإهمال ومن القفص الذهبي الذي حبس فيه قفص السلفية والتقليدية، هذا القفص الذهبي الذي قصر دوره على جانب واحد، ولجم تطوره بحجة أنه فن مقدّس أقفل باب الاجتهاد فيه.

إننا بأمس الحاجة إلى استنطاق تراثنا الفني بتجلياته المختلفة، والخطّ على رأسها، واستنهاضه والعمل على تطويره والمزاوجة بين جمالياته وجماليات التشكيل الحديث، ومعطيات حياتنا المعاصرة والتطور الهائل الذي تشهده كل يوم في كل مجالات الحياة.

ويقوم الفنان حسن سليمان بنقد وتحليل أعمال الفنان منير الشعراني فيقول:

"عبدى أطعنى أجعلك ربانياً تقول للشئ كن فيكون" حديث قدسى.

أى فنان - بطريقة أو بأخرى - يملك حساً صوفياً إن كان إيجابياً. الشعراني تجاوز الجانب التشكيلي، لذا سارّكز على الجانب الصوفى، لأننا نتوقع منه الكثير.

لا بد لنا أن نناقش قيمة الشعراني كخطاط عربى يصبو إلى أن يكون فناً خالداً.

بإدعى ذى بدء لا بد أن ننوه بأن الصورة التشكيلية للكلمة هي الفعل الجاذب للبصر وهي التي تحدد التدفق النابض للكلمات. والحروف والكلمات إن انفصلت عن عين المعنى والإفادة تبقى تكويناً تشكيمياً مجرداً بالدرجة الأولى، رمزاً من الرموز الدنيوية ثانياً. لكن باتحاد التشكيل الجمالى مع المعنى الرمزى للحس الصوفى تتكشف الأبعاد الزمنية والمضمون لتبدو الحروف بعريها التشكيلي وهي أكثر تمسكاً ورسوخاً. وينساب الصراع بين الحركة والسكون. وتفرض الخطوط وانحناءاتها نفسها على الفراغ حولها فتدع للمشاهد الفرصة كي تنفذ من وجود محدد إلى عالم اللامتناهي. إنه السر الذي يحول السبع الزمنى إلى بندول أبدى لترديد الصراع بين الأفقى والرأسى. ليقضى على رحلة^(١)

(١) كتالوج معرض الفنان منير الشعراني المقام بقاعة دار الأوبرا .

البعد الثالث والعلاقة بين الزمن والمسافة وحينئذ فهي حالة من سكون توحى بحتمية الإنسان وحتمية استشهاده.

إن الاشتقاقات الهندسية من مميزات الخط العربى. ويرجع ذلك إلى نزعة التصوف الرياضية التجريدية التى تذهب أخيراً إلى المطلق وتعتمد على علاقة ميلاد الجزء من الكل، والكل من الجزء، وكل هذا ينحو إلى وحدة الشمول فى الكون...

كما قلنا يعتمد الخط العربى على التعامد: الاتجاه الرأسى الشاقولى الذى يمتد إلى أعلى، كما فى الألف واللام والطاء، والاتجاه الأفقى كالباء والفاء، وهذان البعدان، أى البعد الأفقى والبعد الرأسى، معروفان بأهميتهما فى التشكيل الفنى، ونجد أن الشعرانى يؤكد عليهما بطريقة ملحوظة.

النقطة الثانية التى أعطى لها الشعرانى أهمية أخرى هى توظيف امتداد الخطوط الأفقية وكأنها فترة سكون بين حركتين، والجانب الصوفى لدى الخطاط يجعله يستخدم هذه المدة لتأكيد المعنى الميتافيزيقى الذى يتعدى الجانب الزخرفى من رؤوس الخطوط وأعقابها. والشعرانى نجده يخلق الموسيقى الخاصة به لكنها لا تملك حساً ميتافيزيقياً.

وأحد الحروف يتكون من رأس يتجه إلى الجهة اليمنى، وعقب يتجه إلى اليسار، وأحياناً يمتد إلى أسفل كما فى العين والحاء والميم، والرأس يمتد رشيقاً. وكثيراً ما تخلق النقاط الأرضية. والشعرانى يجعلها غالباً بلون مخالف كنقاط ارتكاز.

ومع النظرة العميقة لأعمال منير الشعرانى نكتشف قلقاً، وهو سمة كل فنان، لكنه ليس بالقلق المرتبط بالذات الصوفية - ذلك القلق الناشئ عن المسافة الطويلة التى تربط بين الذات الفردية للصوفى العابد، والذات الإلهية للمعبود المطلق - ويعبر عنه بوضوح فى صراع المدة الطويلة ضد الخطوط الأفقية. ومع تضاد الانحناء القلقة ينحو التأمل الصوفى القلق إلى إقامة شئ ملموس يعبر عن علاقة الحق والخلق، وهذا ما نأمله من الشعرانى، هذا الفنان الكامل تشكلياً، إنه يدرك وجوده، لذلك هو يدرك وحدته، لكنه يخشى وحدته هذه لأنه يخشى معها الضياع. لذلك فخطوطه تعبر عن التناقض بين واقعه

وما يتمناه بخطوطه المتراصة والمتصارعة فى توازن مدهش. إنه توازن نعجب به إلا أنه لا يذهب بنا إلى الضياع معه فى وجد صوفى^(١).

مع أعمال الشعرانى نجدنا نصادق على القول القائل بقبول التجربة الصوفية كعامل فى تشييد صرح المعرفة حتى تغدو معرفة الحقيقة متعة تتحقق بتجسيدها فى فن. وهنا يتحدد معنى الحديث القدسى : " عبدى أطعنى ... " إذ يشعر الفنان أنه قد تحول من أداة ذاتية إلى قيمة موضوعية تتجسد فيها الأضداد من الخير والشر والجمال والقبح. والوجود والعدم. وفى اتحاد الفنان هذا والتحامه يتحقق غرض صوفى مهم وغاية فنية أهم وهى ثقة الفنان بامتلاك فعل التأثير فى الآخرين وفى الأشياء...^(٢)

الحقيقة أن غالبية النتائج الصوفى خاصة والفنى عامة، رد فعل ضد الواقع المؤلم الممض الذى نعانى منه فى حياتنا بحكم العلاقات الاجتماعية المريضة السائدة.

النشاط الفنى لا يتوفر لدى الإنسان العادى لأنه يحتاج إلى ضوابط ونظم نفسية قاسية، ويأتى أحياناً بعد إصرار على تمارين مؤلمة حتى يتكامل البناء العقلى فى الصورة النهائية المبدعة. إن أى متأمل لأعمال الشعرانى يجد أنه يأخذ على عاتقه مهمة الكشف فى اختياره لعبارة وكيف يؤلفها فى إبداع تشكيلى ، وبحس بملك قدراً من الصوفية^(٣).

ونجد أن الشعرانى يملك قدرات عقلية تجعله يواجه صعوبات ومتناقضات يصوغها فى معادلة قابلة للفهم والإمتاع. وهكذا يواجه المشاهد لأعمال الشعرانى بدرجة من الغبطة تقرب أن تكون حالة من الوجد الصوفى لكنى أريدها وجداً صوفياً كاملاً، لأنه صوفى فى تكوينه، وإلا لما اختار تلك العبارات، عليه أن يلغى البرزخ بين الإنسانى والإلهى ليقيم رابطة لا فاصم لها، ولو تحقق ذلك كاملاً فى المستقبل فى أعمال الشعرانى لكسبنا فناً يثرى تراث القدماء، لا يقل عنهم، بل يمتاز، لأنه أتى فى الوقت الصعب، واجه صعوبات ومناخاً ملوثاً لا جدوى منه. وحينئذ ستكون أعماله معاصرة أكثر من المعاصرين قاطبة فعند الكمال تتساوى كل القيم ، فهو يلتزم بالتراث وفى الوقت ذاته نجد أن خطوطه تملك تعامل " موندريان " وحركة الفنانين الـ " Kinetic " و" الأوب آرت

(٢، ٣) حسن سليمان : كتالوج معرض الفنان منير الشعرانى.

" لذلك نرجو من الشعراني أن ينسى كلية الجانب " التشكيلي " أو الشكلي ، لأنه قد تجاوزه، ويركز في أن يضيع مع المطلق، مستجمعاً نفسه، شاعراً أن هناك قوة أكبر منه في أعماقه هي التي تقود أصابعه في انضباطها على السطح الشاعر، أو دعنا نقول على الفراغ^(١).

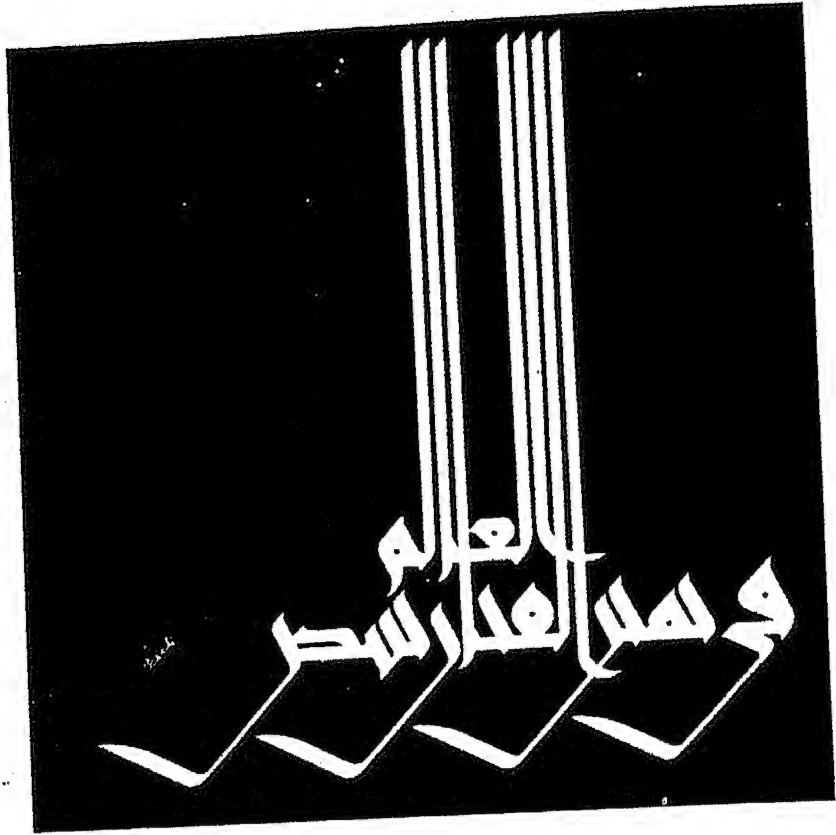
إن الشعراني بوقوفه صامداً هكذا، نجده عملاقاً وعلامة مميزة يجب أن نتوقف عندها.

(١) حسن سليمان : كتالوج معرض الفنان منير الشعراني.



شكل (١٣١)

لوحة للفنان منير الشعراني (ما لكم كيف تحكمون) سورة الصافات الآية ١٥٤ في حساب دقيق لتكرار بعض الحروف إحداث إيقاع بصرى بين الحركة والسكون في بعض الحروف المستقيمة والمنحنية، كذلك الألوان المتوافقة ولكن في درجات مختلفة كذلك تؤكد هذا الإيقاع، والفنان يهتم دائماً في جميع لوحاته الخطية بأن تكون ذات معنى لفظي أو تكون إحدى آيات القرآن الكريم وذلك لأنه لا يكتفى بأن تكون مجرد تكوين تشكيلي مجرد لا يعبر عن معنى فهو يهتم بالمعنى ويجهد كثيراً في اختياره.



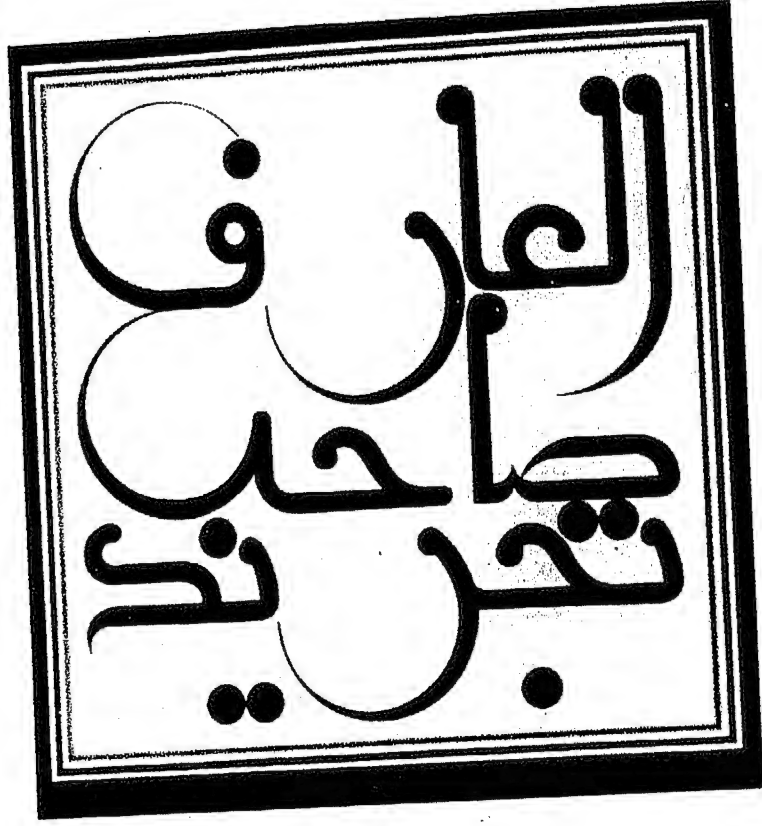
شكل (١٣٢)

لوحة للفنان منير الشعراني (في يمين الفنان ينبض العالم) تشيع هذه اللوحة تناعماً في علاقة الأفقى بالرأسى كشكل ينطلق في فراغ اللوحة كذلك النقاط المستديرة المتكررة والمنثورة بين الحروف والتي تأخذ لونا يتوافق ويقترب من لون الخلفية الدافئة، والعمل في مجمله يوحى بالاتزان نظراً لتمائل شقى التصميم والذي ينتج عنه رصانة التكوين، هذا بالإضافة لما يوحيه اللفظ من تداعيات للمعنى والمحتوى عند المتذوق.



شكل (١٣٣)

لوحة للفنان منير الشعراني (التباقي في التفاني) تتأكد في هذه اللوحة امتدادات الحروف في رشاقة وانسيابية وحركة تستدعي أحياناً الخروج عن إطار اللوحة كذلك النقاط التي تتخذ شكل دوائر وتتخذ لوناً يختلف دائماً عن لون الحروف ليحدث تناغماً بين الخط والشكل والنقاط، بالإضافة للابتعاد بالخط عن ملامحه الأصلية ونسبة حروفه إلى بعضها البعض وتعبير بعضها وانسيابية بعضها الآخر لمقتضيات التصميم والتشكيل بالحروف.



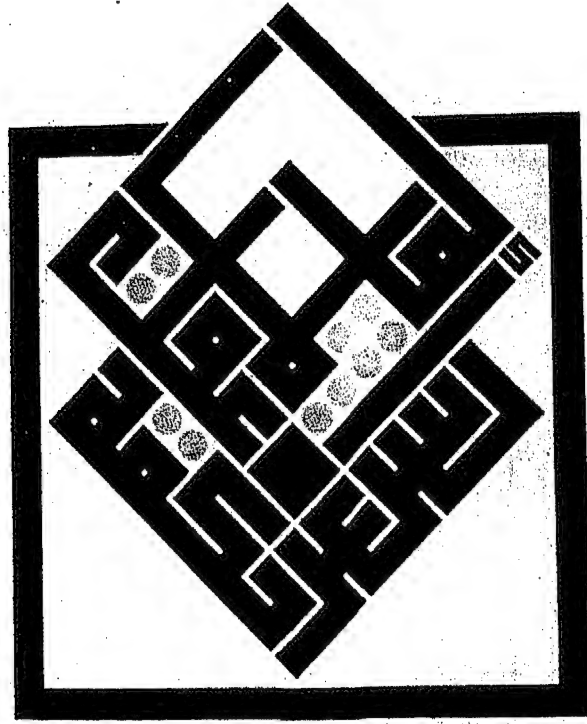
شكل (١٣٤)

لوحة للفنان منير الشعراني (العارف صاحب تجريد) تعتمد هذه اللوحة على التضاد بين الشكل والخلفية في اللون، وإعادة ترديد لون الشكل (الحروف) الأسود في الإطار الخارجى لإغلاق التصميم، كما تعتمد أيضاً على التضاد بين الحركة المتمثلة في الحروف التي تتخذ الشكل الدائري المفتوح والسكون في الحروف الأخرى والنقاط التي اتخذت شكل الدائرة كما اتخذت لونا مختلفاً عن باقى الحروف لتشكل ومضات إيقاعية في أنحاء اللوحة هذا أيضاً بالإضافة إلى الحس الصوفى الذى يضيفه معنى العبارة.



شكل (١٣٥)

لوحة للفنان منير الشعراني (الكلام شرك) طوع الفنان اللفظ من خلال الخط في تكوين دائري مركزي مكون من لونين متوافقين على خلفية سوداء، وهذا التطويع للحروف وإخضاعها لإيجاد مقومات تشكيلية مبتكرة يفرضها الشكل الدائري الذي لم يرد الفنان أن يجعله في مركز اللوحة بل ابتعد به قليلاً عن المركز ليبتعد عن التقليدية.



شكل (١٣٦)

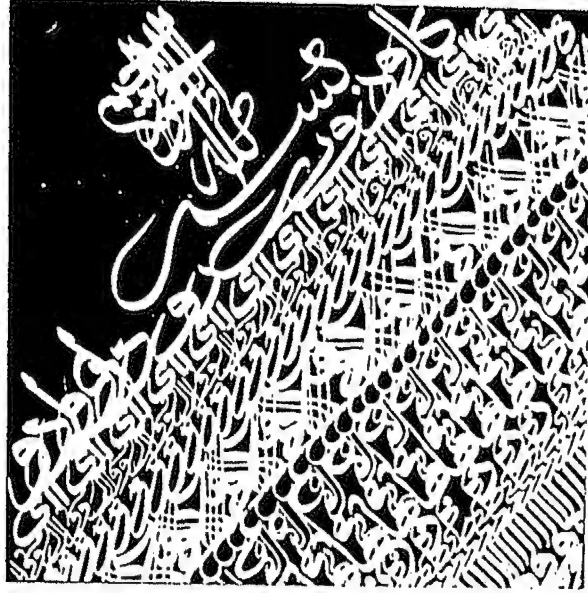
لوحة للفنان منير الشعراني (لا تستعز حكمة لما أغفلت) في تكوين هندسي حاد للخط الكوفي المربع والمطوع داخل إطار مربعين متراكبين والجميع داخل إطار مربع يتعدى التصميم قليلاً أحد أضلاعه المربعة ليكسر رتابة حدوده التقليدية . والشعراني يختار لونين غالباً ما يكونان متوافقين ومختلفين في الدرجة - وهذا التصميم يذكرنا بالمفروكة الإسلامية ذات الخاصية الحركية - والمربع الممثل للخلفية شكل متزن ثابت مستقر أما المربعان ففي تراكبهما حركة كامنة رغم صرامة وحدة الخطوط الهندسية ذات الزوايا القائمة فجاء التصميم يحقق الاتزان الديناميكي .

الفنان القطري / يوسف أحمد

- مواليد سنة ١٩٥٥.
 - بكالوريوس التربية الفنية - جامعة حلوان - ١٩٧٦ -
 - ماجستير فنون جميلة تصوير، ولاية كاليفورنيا الأمريكية، ١٩٨٢.
 - شارك في العديد من المعارض المحلية والعربية والدولية،
 - يعمل رئيس قسم الفنون التشكيلية بوزارة الإعلام القطرية.
- بدأ الفنان " يوسف أحمد " نشاطه الفني منذ سنة ١٩٧٢ وهو فنان متحمس للتراث الإسلامي رغم حداثة تجربته الفنية، هذه التجربة التي تظهر مدى اهتمامه بالزخارف والهندسيات والخط والحرف واللون ضمن إطار واحد يمثل قيماً جمالية ورؤية معاصرة لإظهار استمرارية التراث الإسلامي وتناوله بين الفنانين الشباب.
- تميزت بعض أعماله بإدخال الحروفية والحروف العربية من تشكيلات مجردة من المعنى وبمساحات هندسية لا يلتزم فيها بقواعد الخط، محافظاً على الاتزان التشكيلي واللوني لأعماله. كما أنه يتجاوز عن القيم الزخرفية للحرف، مؤكداً على الصياغات التشكيلية ومحافظاً على مواضيعه ضمن إطار الصياغة المعاصرة للعمل الفني.
- إن فهمه للتراث الإسلامي برغم دراسته في أمريكا جاءت متصلة وهذا منبع تأملاته في جماليات الفن الإسلامي، مستنتجاً بذلك قيماً تشكيلية وخاصة في تناوله "للطغراء" بفكر معاصر مدخلاً عليها علاقات تشكيلية من الخطوط والزخارف الهندسية بمساحات لونية طغت على كامل العمل الفني لتصبح في النهاية عمل فني متكامل بعلاقاته اللونية المميزة وخاصة استخدامه للأزرق التركواز الفاتح والتركواز المخضر ودرجات من اللونين إضافة على الأخضر الزيتوني المعتم المنتشر في أجزاء كبيرة من اللوحة موجداً بعلاقاته مع الأزرق التركواز والأخضر التركواز حركة دائمة في اللوحة فيها نوعاً من الاتزان اللوني ناتجاً من النسيج المتكامل للألوان المستخدمة.
- إن الفنان " يوسف أحمد " قد نجح في تجربته والتي تعتبر في بداياتها من خلال اهتمامه بالتراث ودراسته لفلسفة الفكر الإسلامي من خلال تناوله للرموز والأشكال

والحروف ومحاولة تبسيطها وتجريدها من المعنى الظاهري لها ليظهر لنا الدلالات والمعاني الروحية لتلك الرموز والأشكال والحروف بمساحاته اللونية المعبرة وسمات ألوانه التى لا تفارق السمات الشمولية للون فى الفن الإسلامى ذلك الفن الذى أرسى جذوره فى أعماق العديد من الفنانين العرب و المسلمين، فبرزت أعمالهم معبرة عن انتمائهم لهذا الفن الأصيل، ويتضح ذلك فى أعمال الفنان^(١).

(١) محمد خليل أبو الرب: القيم الفنية فى الفن المملوكى، مرجع سابق.



شكل (١٣٦)

لوحة للفنان يوسف أحمد يستخدم فيها الخط العربى فى تكوين
نسق من تكرارات الحروف الممتدة داخل الإطار المربع
بشكل مائل فى ثراء وتنوع وتكدس فى الجانب الأيمن للوحة
فى مقابل الفضاء المريح فى أعلى يسار اللوحة والذى يستقل
عن المنظومة المناسبة المتداخلة فى نسيج إيقاعى ليعلن فيها
عبارة (بسم الله الرحمن الرحيم) وكأنها بمثابة سكون
للحركة التى تعج بها اللوحة من خلال الخطوط المتراسة فى
صفوف متنوعة.

الفنانة الأردنية الأميرة / وجدان علي بن نايف

- أميرة أردنية مواليد بغداد ١٩٣٩.
- حصلت على بكالوريوس في التاريخ والعلوم السياسية من بيروت - تخصص تاريخ إسلامي .
- حصلت على الدكتوراه في تاريخ الحضارة الإسلامية من إحدى الجامعات البريطانية - لندن.
- فنانة مرموقة قامت بتناول الخط العربي وتوظيفه في مساحة اللوحة من خلال أعمالها في التصوير.
- أقامت العديد من المعارض الشخصية وشاركت في العديد من المعارض المحلية والدولية.
- تعمل مديرة للمتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة.

تقول الفنانة وجدان : بدايتي كانت مع المدرسة الخطية عشقت الخط واعتبرته المكمل للفنون الإسلامية في الوقت الحاضر، وكذلك الحال بالنسبة للأشغال اليدوية (الحرفية) والفنون التطبيقية إن لم يأت عليها تطوير فإنها لن تكون مكتملة لهذا الفن العريق.

إن كل ما نراه في هذه الأيام هو إعادة لنفس الأشكال والأساليب التي كانت متبعة في مصر وسوريا والعراق. إنني أرى أن فن الخط فن قائم بذاته وجزء من الفن الإسلامي ومنه نتج الكثير من الأعمال الفنية المعاصرة التي تناولت الخط بروح وفكر إسلامي .

وأضافت الفنانة قائلة : " بالنسبة لأعمالي في مجال التصوير استعملت الخط العربي بأسلوبين، أسلوب الخط المغربي بأداء جديد ومواد معاصرة والأسلوب الآخر الخط الحر الخاضع لعناصر التشكيل الفني. واللون أساسى بالنسبة لى فالعلاقات الخطية نفسها تخضع لعلاقات لونية محسوبة وضمن منهجية واضحة. وحاولت في تناولى اللون أن لا أكون ناقلة للون في الفن الإسلامي، بل درست الألوان وتمتعت بها جيداً وحاولت أن أجد نمطاً لونياً معاصراً فيه الروح الإسلامية،

فاللون الأحمر والأخضر أكثر استعمالهما في الفن الإسلامي لكنني تناولتهما وبكثرة في أعمالي وبتنوع في خامه اللون باستخدام ألوان الباستيل في الكثير من الأعمال، فالربط هنا بالنسبة للون بالشكل وليس بجوهر اللون .

وتضيف الفنانة قائلة : هناك الكثير من الفنانين تأثروا بالصور وخاصة في مواضيع الحرب، وأنا على النقيض من ذلك ففي حرب عام ١٩٦٧ توقفت عن الرسم وكذلك الحال بعد حرب الخليج، ووجدت أن الصور ليست كافية لأن أعبر عن الذي

أهدف إليه ولجأت إلى الحرف العربى، فالحرف لغة والحروف كلمة والكلمة هى الطريق الأمثل للتأثير على العقلية الإسلامية، ووجدت أن أعمالى فى مجال التصوير أصبحت أكثر نضوجاً وأكثر تعبيراً .

وتضيف الفنانة قائلة : " فى اعتقادى أن الكثير من الفنانين يدخلون باب الفن الإسلامى بطريقة خاطئة ودون فهم ودراسة لقواعد وأسس هذا الفن، فتجىء أعمالهم هشة ناقصة بعيدة عن الفلسفة والفكر التى قام عليها الفن الإسلامى، فعلى سبيل المثال عندما أخذ هولاءكو الصناع والفنيين من العراق إلى سمرقند، لم تختلف أعمالهم عما كانت عليه فى بغداد، فاللون التركواز فى العراق أصبح هو نفس اللون فى سمرقند. وكذلك المثلث فى الفن الإسلامى له دلالات ومعان فهو يدل على عرش الملائكة، فالتناول لا يأتى من فراغ بل يجب أن يخضع لفكر وفلسفة وهذا فى نظرى لا ينطبق على أعمال الكثير من الفنانين فى وقتنا الحاضر^(١).

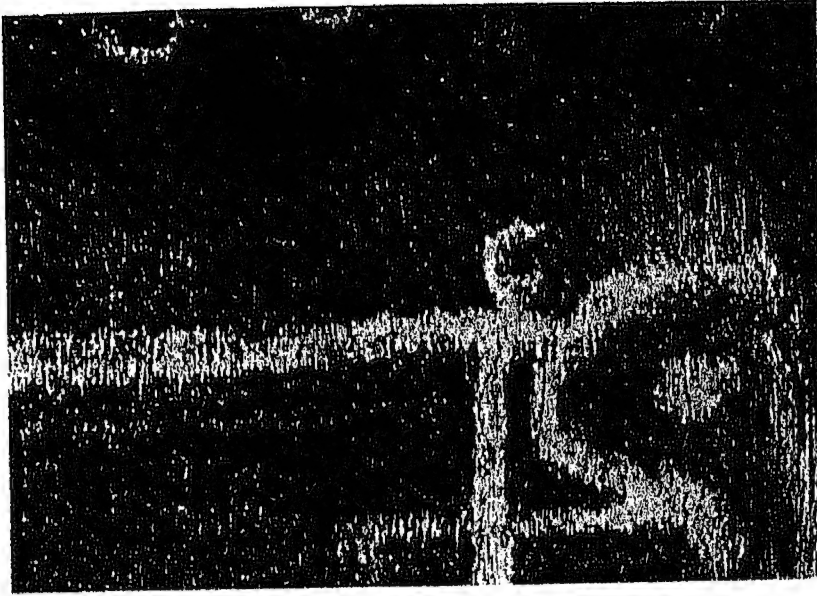
وترى الباحثة أن الفنانة تؤكد على عدم استخدام نفس الأشكال فى التراث وإعادة استخدامها فى الوقت المعاصر، كما تؤكد على أهمية التطوير للتراث وعدم نقله كما هو، وعدم استنساخه، وتتفق الباحثة مع الفنانة فى ذلك، كما تتفق معها أيضاً فى أهمية البحث عن الفلسفة والفكر وراء منجزات التراث وعدم استعارة الأشكال الفنية القديمة وتكرارها واجترارها فقط، بل يجب البحث فى المعانى والدلالات وراء الأشكال والألوان وتناولها بأسلوب معاصر مما يجعل العمل الفنى متجدداً بمعان ذات أصالة ومعاصرة فى نفس الوقت.

(١) محمد خليل أبو الرب: مرجع سابق.



شكل (١٣٨)

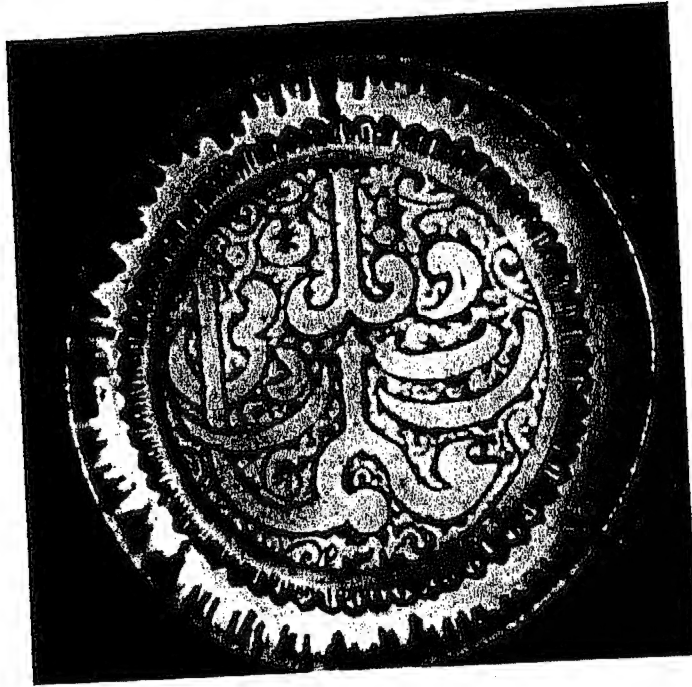
لوحة للفنانة وجدان على بن نايف تستخدم فيها الخط المغربي كمعادل تشكيلي بحث لتأخذه بعيداً عن سياقه اللغوي أو اللفظي. وكذلك السياق التراثي فيصبح أداة تجريدية ، ويرجع ذلك إلى أن الفنانة لا تريد النقل أو الاشتقاق من الفنون الإسلامية وذلك بهدف عدم نقل التراث وبهدف المعاصرة.



شكل (١٣٩)

لوحة للفنانة وجدان على بن نايف تستخدم فيها الخط الكوفي كوحدة تشكيلية قائمة بذاتها تمتد في فراغ اللوحة فتوحى بمعان ودلالات مجردة لا ترتبط بمعنى كلمة أو عبارة.

تطبيق الخصائص الجمالية والفلسفية على بعض أعمال الفنانين



الفزاف المصري : عبد الغنى الشال :

طبق من الخزف تعلوه كتابة لعبارة (وقل رب زدني علماً)^(١).

١- التوحيد :

تحقق ضمناً من خلال العبارة المكتوبة مأخوذة من القرآن حيث قالها الله تعالى للاستعانة به في طلب العلم ، فالتوحيد هنا إلهام جمالى ينبع من إيمان الفنان بالله الواحد.

٢- الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

انعكست الوحدة في وحدة العمل الفني ككل، أما التنوع فقد تحقق داخل إطار العمل الفني من خلال تنظيم الحروف داخل التكوين الدائري بشكل أقرب إلى التماثل الغير رتيب ، كما انعكس التنوع أيضاً في تنوع زخارف الخلفية والإطار .

(١) سورة طه الآية (١١٤).

٣- التجريد وانعكاسه جمالياً :

إن التجريد في الفن يعتبر بمثابة انتقال ذهني جمالي من المفاهيم البصرية المباشرة إلى المفاهيم الكلية الملخصة ، حيث يتأكد ذلك في العمل الفني حيث انتقل الفنان من المفهوم الكلي لمعني الآية ومضمونها الذي تطور بصرياً ، وتحول إلى عمل فني يعكس هذا المضمون ، وإذا انتقلنا إلى مستوى آخر من مستويات التجريد في العمل الفني نجد أن الفنان قد استخدم أيضاً تصميمات فنية مجردة مستوحاة من الفن الإسلامي لتمثل خلفية العمل الفني وتكون إطاراً للطبق الخزفي يحدده ويبرزه.

٤- التكرار كمداول جمالي :

التكرار الإيقاعي أحد أساليب تنظيم العناصر داخل إطار العمل الفني والتكرار في هذا العمل من نوع التكرار المتزن الاستاتيكي الذي يحدث الحاناً بصرية ناتجة عن مبدأ التماثل الرأسى الذي يحدث ثباتاً ورسانة ، والناتج عن تقسيم العبارة داخل الطبقة إلى قسمين من خلال خط رأسى وهمى ، وينشأ التكرار أيضاً من تكرار تنظيم الزخارف في خلفية الطبقة وتكرارها أيضاً على حواف الإطار الدائرى.

٥- النظام الهندسي :

يعكس النظام الهندسي أشكالاً هندسية حادة ، كما يعكس نظاماً جمالية (كالنسبة والتناسب ، والتماثل ، الاتزان .. ، وفي هذا الطبقة النجمي لا توجد خطوطاً هندسية حادة ، وإن كان النظام الهندسي ينعكس من خلال مبدأ التماثل الرأسى الذى يتحقق من خلال تنظيم العبارة داخل الإطار الدائرى للطبق فالنظام الهندسي ليس مباشراً ، ولكنه ضمناً يعكس الإتزان الناتج عن التماثل .

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك في الفن :

النفاذ من خلال الواقع يمثل مرحلة للتعبير الفني من الواقع إلى واقع جمالي جديد ومبتكر معبراً عما وراء الظاهر المباشر، فبالإضافة إلى تنظيم العبارة القرآنية في عمل فني واقعي ملموس هي أيضاً بمثابة تضرع ورجاء لله بزيادة العلم ، فهنا تطلع من العبد المحدود الفاني إلى الله الواحد المنزه غير المحدود.

٧- المركزية كمداول جمالي :

المركزية هي علاقة بين المركز والمحيط ، وإن لم يتحقق ذلك في هذا العمل الفني بشكل مباشر إلا أن وجود الإطار الدائري للطبق الخزفي يجعل ذلك متحققاً ضمناً.

٨- الحيز والفراغ كمداول جمالي :

يعتبر الحيز والفراغ بمثابة نظام جمالي داخل إطار العمل الفني ، ومن أهم وظائف الحيز والفراغ تبادل العلاقة بين الشكل والأرضية أو إظهار الشكل عن الأرضية من خلال إعطاء الأهمية والبروز للشكل من خلال الهيئة أو اللون وهذا ما يتحقق في الطبق الخزفي حيث أن السيادة والأهمية تتحقق للعبارة باعتبارها هي الشكل أما الفراغ الذي يعبر عن الخلفية فقد شغل بأشكال نباتية أقل حجماً.

٩- النور :

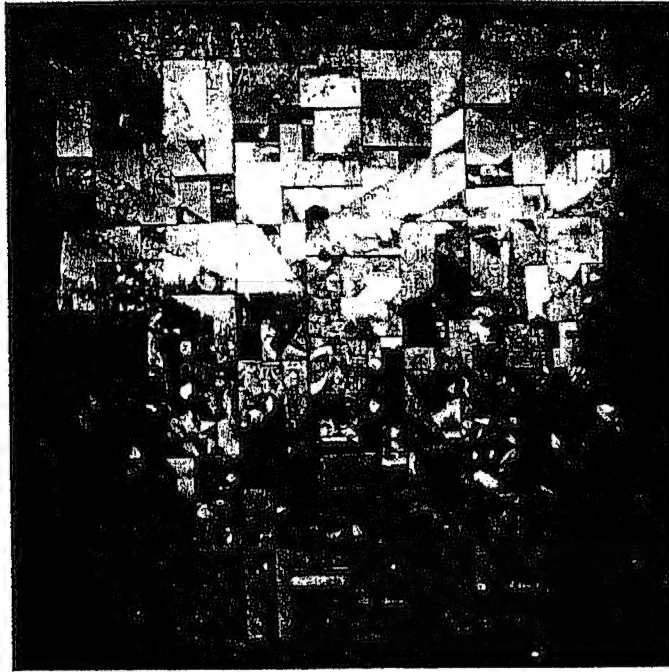
١٠- لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء :

أي الانتقال من المعنى الكلي العام إلى الشكل الجمالي المباشر ثم العكس ، وعندما انتقل الفنان من المعنى الكلي العام للعبارة إلى تنفيذه جمالياً وتحويله إلى عمل فني تشكيلي يخضع للأسس الفنية ، فقد أحدث تعبيراً جمالياً في تعبيره عن الكل (مضمون العبارة) من خلال الجزء (العمل الفني).

١١- تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي :

تحولت الزخارف النباتية في خلفية الطبق الخزفي إلى معادل جمالي مستمد من التصميمات الإسلامية المستمدة بدورها من الطبيعة.

١٢- الانهائية كسمة جمالية :



الفنان : عبد الرحمن النشار :

لوحة ملهمة الكون أضواء لا نهائية

١- التوحيد كمحاكاة فكرية وانعكاسه جمالياً من خلال التعبير عن المطلق:

يلاحظ في لوحة (ملهمة الكون أضواء لا نهائية) مركز ضوئي مشع غير معين وغير محدد ولكنه يمثل بؤرة تنشر الضوء من المركز إلى جميع أنحاء الكون ويرمز الفنان إلى المركز الكوني الواحد الذي يتجه إليه كل الوجود بالرمز المجرد المطلق وهو (النور).

٢- الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

في هذه اللوحة للنشار تنوعت العناصر وتوحد المضمون والمحتوى في اللوحة، فالتنوع تحقق من خلال الأشكال الهندسية والأشكال العضوية اللينة في علاقة جمالية موحدة ، كما تأكدت الوحدة والتنوع من خلال توحد المساحات الملونة في الأحجام المستطيلة مع تنوع الألوان فتوجد تارة ملونة وتارة أخرى باللون الأبيض المضى ثم باللون الأسود مما أحدث تنغيماً لونياً.

٣- التجريد :

يعتبر بمثابة عملية كلية تهدف لاستخلاص التصور الذهني أو المضمون المراد تحقيقه في اللوحة من خلال حساب العلاقات الهندسية بين أجزاء اللوحة. وقد تؤكد التجريد عندما عبر الفنان عن الأضواء اللانهائية في ملحمة الكون وهو اسم اللوحة من خلال النور المجرد المنطلق من أعلى مركز اللوحة.

٤- التكرار كمداول جمالى :

يتحقق التكرار في لوحة أضواء لانهاية من خلال تنظيم الوحدات المكونة للوحة سواء الهندسية أم العضوية ، والتكرار هنا من النوع المتنوع الديناميكي الذى يحدث ذبذبة جمالية في جميع أنحاء اللوحة . كما أنه يتميز بأنه تكرار مركزي يجذب العين إلى البؤرة الضوئية للنور.

٥- النظام الهندسي :

تعكس اللوحة نظاماً هندسياً مجرداً معبراً عن النظام الكوني - لاحظ أن اسم اللوحة ملحمة الكون - في تكوينات هندسية منظمة من المربع والمستطيل والمسطح والمجسم البارز عن سطح اللوحة والفاثر فيها ، ويعكس النظام الهندسي قيماً كونية كالاتزان والإيقاع والتماثل والوحدة والتنوع .. الخ وهي في نفس الوقت قيم جمالية.

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه :

تعكس كلمة ملحمة الكون أضواء لانهاية المحتوى التعبيري والمضمون الفلسفي الفكرى الذى كان وراء ظهور اللوحة بهذا التنظيم ، كما يعكس النور المشع من اللوحة معني من معاني النفاذ من خلال الواقع .

٧- المركزية كمداول جمالى :

المركزية في هذه اللوحة هي علاقة جمالية بين المركز والمحيط من خلال تنذب هذه العلاقة في طريق الوصول إلى المركز من خلال الألوان والأضواء والأشكال الهندسية والأشكال العضوية في اللوحة.

٨- الحيز والفراغ كمداول جمالي :

الحيز والفراغ يتمثل في اللوحة من خلال العناصر الفنية البارزة والغائرة التي تحصر بينها فراغات قائمة بين الأجزاء ، فيمثل الحيز والفراغ في اللوحة نظاماً تشكيميا يؤكد الفكرة الأساسية والمحتوى والمضمون الفلسفي للوحة ، ولا يمثل شكل مستقل بذاته.

٩- النور :

ينعكس النور من الأضواء اللانهائية المنعكسة من المركز والمنتشرة في أنحاء اللوحة ، كما يزحف النور على الظلام فيبيده شيئاً فشيئاً ، يظهر النور في أعلى اللوحة ثم ينطلق لأسفل حيث الظلام المتمثل في الأجزاء القائمة السوداء والبنية أسفل اللوحة فالنور يشع من أعلى ليبدد الظلام على الأرض.

١٠- لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء :

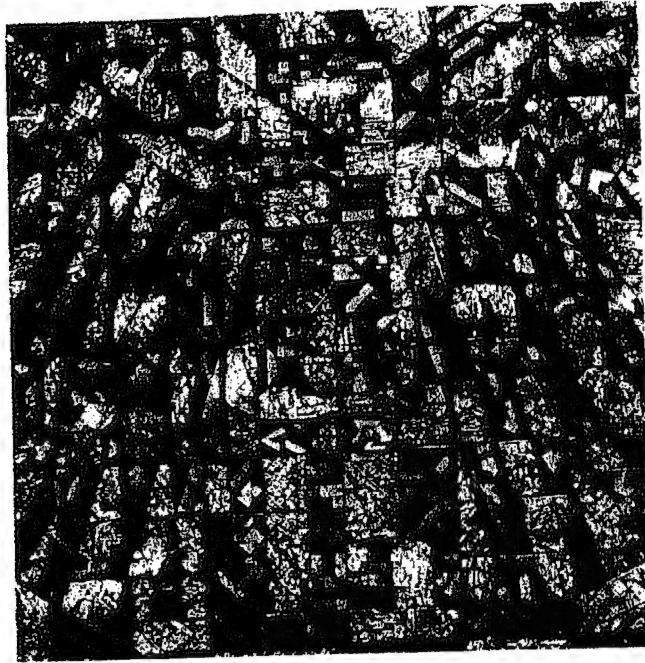
إن اللوحة كعمل فني (كل) تتكون من أجزاء (جزء) تتجمع في بنية جمالية لتكون ذلك الكل كما تعبر اللوحة في مضمونها عن الكل المتمثل في الضوء اللانهائي.

١١- تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي فلسفي :

لقد اختزل الفنان رؤيته عن الكون وأضوائه اللانهائية في عمل فني مجرد يمثل معادل جمالي فلسفي.

١٢- اللانهائية كسمة جمالية :

تؤكد اللانهائية أولاً : في اسم اللوحة أضواء لانهاية ، مما يؤكد أن المعني كان موجوداً داخل الفنان قبل أن يعكسه في عمله الفني ، ثانياً: أن اللانهائية في اللوحة تشع من خلال النور المنبعث من النقطة المركز فهي تعكس نوراً متدفقاً لانهاياً .



لوحة ملهمة الكون

١- التوحيد:

تحقق التوحيد ضمناً من خلال نقطة الهروب أو الزوال التي تمتد بالخطوط المتحركة من خلال المنظور الشكلي والتي تنطلق منها خطوط المنظور أو تعود إليها.

٢- الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

تحققت الوحدة والتنوع من خلال المربع والمستطيل كوحدات مكونة للعمل الفني حيث تنوعت في المساحات والأحجام وتراكب تلك المساحات بالتبادل مع بعضها البعض، كما تحققت الوحدة والتنوع من خلال أشكال متغايرة لشكل واحد. كذلك الخط اللين والخط المستقيم وتكراراتهما المتنوعة لتأكيد العلاقة بين المنحنى والمستقيم .

٣- التجريد كمضمون جمالي ومضمون فلسفي :

ابتعد الفنان عن أي أشكال طبيعية حيث اعتمد على الخط المستقيم والخط اللين في بناء اللوحة كما اعتمد على الشكل المربع والشكل المستطيل المجرد والمكعب ذي الأسطح المجسمة

٤- التكرار كمداول جمالي :

تحقق التكرار من خلال تكرار المربع والمستطيل لإحداث إيقاعات منتظمة وغير منتظمة مكونة لنسيج اللوحة .

٥- النظام الهندسي :

تحقق النظام الهندسي من خلال الأشكال الهندسية المكونة لبنائيات اللوحة حيث استخدم الفنان المربع والمستطيل كما سادت الأشكال الهندسية.

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه :

تجاوز الفنان الرؤية الواقعية المألوفة إلى ما وراء ذلك والتي تحققت في تراكبات فريدة شديدة التجريد ، كما أسمى الفنان اللوحة ملحمة الكون حيث يحاول من خلال عناصرها المجردة والمجسمة استشراف لما وراء نظام الكون.

٧- المركزية كمداول جمالي :

تحققت المركزية في أعلى اللوحة حيث يوجد مركزاً للوحة جعل جميع الأشكال تتجه إليها ، حيث نقل مركز اللوحة من الوسط إلى أعلى ما جعلها بؤرة بصرية مضيئة تتجه إليها جميع المساحات البارزة والغائرة والمحدبة والمقعرة في خطوط مستقيمة تمتد إلى النقطة المركز.

٨- الحيز والفراغ كمداول جمالي :

تتحقق العلاقة بين الحيز والفراغ في هذه اللوحة من خلال إيجاد خواص فنية كالعمق الفراغي كدلالة تعبيرية للأبعاد الفراغية الممتدة في أنحاء اللوحة ، مما يوحي بقيم حركية للفراغ متبادلة مع الحيز أو المكان أو الشكل المجسم البارز والغائر على

سطح اللوحة مما يشكل علاقة ترابط بين الشكل والفراغ كما يشكل تنظيم الفراغ المحصور بين أجزاء اللوحة .

٩ - لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء :

إذا افترضنا أن اللوحة هي بمثابة كل متكامل مكون من أجزاء فإن الوحدة الداخلية (الجزء) تمثل شكل الوحدة الداخلية المكونة للتصميم الفني ، والتكوين الفني لهذه اللوحة ليشمل عدداً من الوحدات تستخدم كصيافات فنية تتجاوز وتتناظر وتتقابل للتعبير عن المعنى الكلي العام المراد التعبير عنه والعين تظل تنتقل من الجزء إلى الجزء المجاور ومن الجزء إلى الكل العام والعكس من خلال الانتقال من الكيانات الجزئية الصغيرة التي يتم تكرارها داخل إطار التكوين.

١٠- النور :

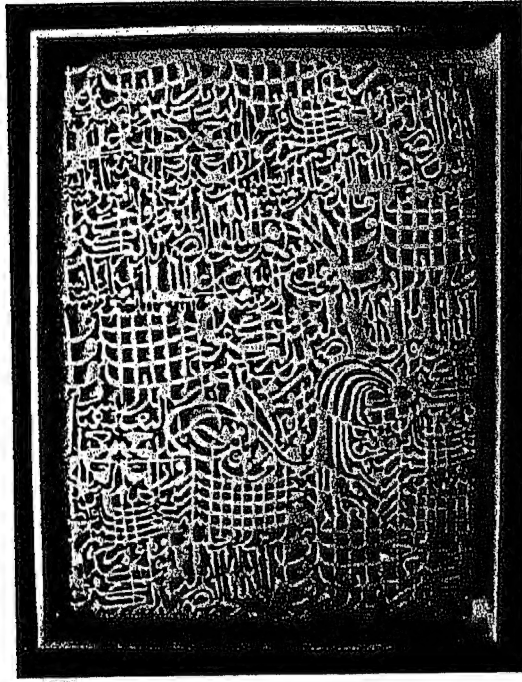
يتحقق النور في اللوحة من خلال الأبيض المشع من البؤرة المركز التي تنتشر اللون في أنحاء اللوحة في علاقة تكامل ووحدة ، وكأن النور (اللون الأبيض) يتخلل نسيج اللوحة ويتوزع بشكل متسق ومتوازن وكأنه ينبع من البؤرة في أعلى اللوحة.

١١- تمويل مظاهر الطبيعة إلى معامل جمالي فلسفي :

تمثلت مظاهر الطبيعة في الخطوط اللينة العضوية التي تزاوجت مع الخطوط الهندسية الحادة في توافق وإنسجام ومن المعروف أن الخطوط اللينة المنحنية العضوية استخلصت من مظاهر الطبيعة فلا يوجد في الطبيعة شكل هندسي حاد ، وقد تحولت هذه الأشكال اللينة إلى أشكال مجردة تمثل أنظمة هندسية جمالية مجردة.

١٢ - الانهائية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفي :

إن الإيحاء بالانهائية يتحقق من خلال تنظيم العناصر الفنية داخل العمل الفني داخل أبعاد ممتدة ومتكررة ، وتتأكد هذه الرؤية عندما تصبح العناصر الفنية كثيرة ومتكررة حيث يتحقق ذلك داخل إطار هذه اللوحة.



الفنان : محمود عبد العاطي

تكوين من آيات قرآنية حروف عربية

١- التوحيد:

يتحقق من خلال سورة التوحيد في القرآن (قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد)^(١).

حيث استخدم الفنان مفرداتها اللغوية كمفردات تشكيلية تتوزع في جميع أنحاء اللوحة بالخط الثلث في تنظيم إيقاعي جمالي مسترسل.

٢- الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

(١) سورة الإخلاص الآيات (١ ، ٢ ، ٣).

تنوعت أشكال الخطوط كعناصر مكونة للوحة حيث تنوعت في المساحات والأحجام التي كان قوامها (قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد) وعبارة (فالله خيراً حافظاً وهو أرحم الراحمين) و (إن الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليماً).

وقد استخدم الفنان الحروف العربية وإمتداداتها الانسيابية اللينة التي تميز الخط الثالث الذي استخدمه الفنان في إيجاد تنوعات خطية وإيقاعات خطية تجمعها وحدة واحدة تنشأ من تكرارات العناصر وتنوعها.

٣- التجريد وإنعكاسه جمالياً:

استخدم الفنان صيغة للتجريد تمثلت في عناصر الكتابة التي امتدت في انسيابية من خلال تجريدات متعاقبة ومتماثلة ومتبادلة ومتعكسة في تكوين غير منتظم ليكون نسق تجريدي قوامه امتدادات الخطوط وتقاطعاتها وما ينتج عن ذلك من أشكال مربعات تتخلل الحروف وتحدث أنغاماً بصرية.

٤- التكرار كمداول جمالي:

استخدم الفنان التكرار لأجزاء معينة باللوحة تكراراً غير منتظماً لعبارات كاملة تتكرر بنفس النمط وبنفس مقياس الرسم فتحدث بذلك إيقاعات بصرية تحدث بدورهاذبذبة جمالية بين الشكل المفرغ واللون الذهبي والخلفية البيضاء المنعكس عليها اللون.

٥- النظام الهندسي:

مستحقق ضمناً من خلال الخطوط الرأسية والأفقية التي نظم من خلالها الفنان لوحته ، والتي تعتبر النظام الهندسي الكامن في بنية اللوحة.

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك في الفن :

أي النفاذ بالتعبير الفني من الواقع المباشر إلى واقع آخر سواء من خلال استخدام الآيات القرآنية كوسيلة فكرية وفنية معاً محملة بطاقات روحية سامية جداً ومحملة بطاقات جمالية شكلية وبصرية من خلال تنظيم حروفها وتشكيلها تشكيلاً

إبداعياً.

٧- المركزية كمداول جمالي :

٨- الحيز والفراغ كمداول جمالي :

تحقق الحيز والفراغ داخل إطار العمل الفني من خلال استخدام الفنان لتقنية (التفريغ) لحروف اللوحة بأكملها ثم تركيبها بحيث يترك مسافة بين الشكل والفراغ ، وحيث يصبح الفراغ بمثابة عامل إظهار للشكل يساعد على إبرازه من خلال عامل العمق الفراغي الذي يساعد العين على إدراك الحيز والفراغ معاً بنفس الأهمية إلا أن هذه اللوحة تعص بالحركة ، كما أنها تتميز بالثراء التشكيلي الذي يصل إلى حد التكدس للعناصر الفنية التي تحويها وعلى ذلك فالعين تدرك الشكل الذي يحتل مساحة كبيرة أكثر من إدراكها للخلفية أو الفراغ الذي يتخللها بمساحات قليلة نسبياً.

كما أن اللوحة كحيز وما يتخللها من فراغات تسهم في ترابط وحدات التصميم الحروفية لتؤكد العناصر بعضها بعضاً ، ويشترك الفراغ ككيان مستقل يندمج ويتلاحم مع بقية عناصر اللوحة ليكون الحيز والفراغ معاً وحدة تعبيرية كامنة ، كما يكونا قيم حركية لتبادل الحيز مع الفراغ.

٩- النور :

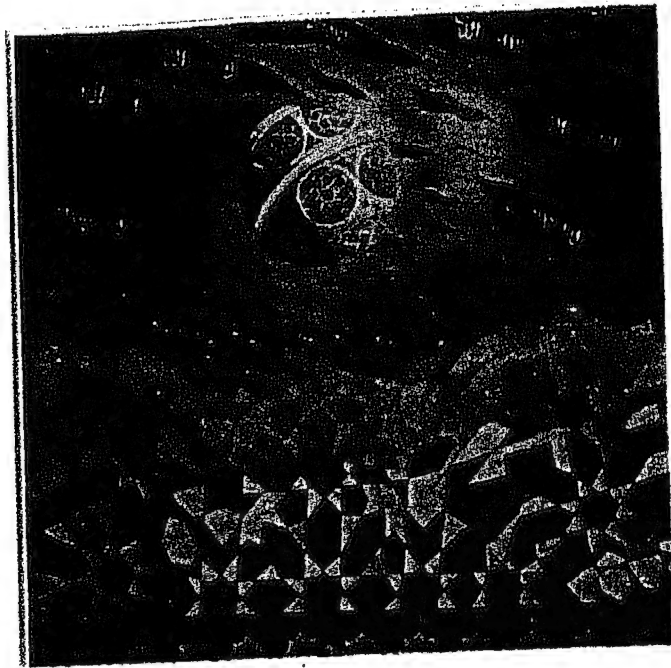
اللوحة بكاملها تسطع بلون ذهبي مضيء، ولا مع بنفس الدرجة فلا يوجد تدريج للون ، ولا بؤرة لونية خاصة ، بل الجميع يسبح في درجة إضاءة واحدة وبنفس القدر وربما يكون لذلك دلالة تعبيرية عند الفنان.

١٠- لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء :

على اعتبار أن الآيات القرآنية هي أجزاء مكونة للعمل الفني وبتجاور الجزء مع الجزء ومن خلال التماثل والتناظر والتضافر داخل أجزاء الخطوط في اللوحة فإنه يتم إدراك عناصر اللوحة ككل من خلال استيعاب العلاقة بينها وبين الجزء الذي يتكرر في أنحاء اللوحة.

١١- تحويل مظاهر الطبيعة إلى معامل جمالي فلسفي :

١٢- الانهائية كسمة جمالية :



الفنان : المصري / حسن غنيم

لوحة (لا إله إلا الله)

١- التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً:

انعكس التوحيد كحقيقة فكرية مجردة تعبر عن مفهوم ومعني الإله الواحد ، حيث تحقق ذلك في البيارق التي تشبه الأعلام مكتوب عليه شهادة " لا إله إلا الله " .

٢- الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

تمثل اللوحة ككل (الوحدة) أما (التنوع) فينعكس في الوحدات المكونة لعناصر اللوحة التي تنوعت واختلفت عن بعضها البعض فتجد أول عنصر من عناصر العمل الفني النور المعبر عنه من خلال البؤرة المركزية المضيئة والذي يشع في جميع أنحاء اللوحة، ثاني عنصر البيارق التي تحمل عبارة (لا إله إلا الله)

ثالثاً: القنديل المضيء في بؤرة النور ، رابعاً : في أسفل اللوحة تكوينات من تداخلات من الأطباق النجمية الإسلامية المستوحاة من الفن الإسلامي . فتتوحد العناصر في ذاتها وتوحدت داخل إطار العمل الفني.

٣- التجريد وانعكاسه جمالياً:

لقد عكس التجريد في هذه اللوحة الانتقال الذهني الجمالي للحقيقة العقلية الكبرى والأولى في الإسلام إلى معادل جمالي يعبر عنها بشكل مباشر ملموس من خلال عبارة (لا إله إلا الله) ، كما عبر عنها أيضاً بشكل رمزي من خلال (النور) المشع من مركز غير مرئي ينتشر منه إلى جميع أنحاء اللوحة.

٤- التكرار كمداول جمالي :

تم إحداث التكرار الإيقاعي من خلال تنظيم وتكرار أشكال البيارق المتشابهة في الشكل والمتنوعة في الحجم ، والتي تظل تصغر تدريجياً حتى يمتد معها البصر إلى أعماق اللوحة حتى تختفي في النور المشع منها ، كما يتمثل التكرار الإيقاعي في الأشكال الهندسية النجمية الكائنة أسفل اللوحة والتي تتكرر حتى تتلاشي في النور المضيء في بؤرة اللوحة.

٥- النظام الهندسي :

انعكس من خلال الخطوط الهندسية الحادة والمنكسرة للأطباق النجمية المستقرة في أسفل اللوحة ، والتي تتكرر في القنديل الطائر في الفضاء والسباح في النور.

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه :

لقد عبر الفنان من خلال عناصر العمل الفني ومن خلال لوحته الواقعية عما وراء الواقع الممثل لمفهوم التوحيد فقد عبر رمزياً عن إحساسه بالجواهر المطلق الواحد الغير محدد بالنور المنبعث من أعلى اللوحة وأكد هذا الإحساس بأسلوب لفظي مباشر عن طريق عبارة (لا إله إلا الله) .

٧- المركزية كمداول جمالي :

المركزية كمداول جمالي هي الحلول الفنية المنفذة في المساحة الموجودة بين المركز في هذه اللوحة، والمركز هو بؤرة النور المضيئة التي تشع في أنحاء

اللوحة وتصدر الأنوار إلى جنباتها ، وقد قام الفنان بجل هذه المساحة فنياً من خلال تدرج النور الساطع عليها ، مجمل ما هو قريب من النور تشتت الإضاءة عليه وما هو بعيد أقل إضاءة وأكثر تحديداً.

٨- الحيز والفراغ كمداول جمالي :

من أهم وظائف الحيز والفراغ في العمل الفني تأكيد عناصر الشكل والفراغ معاً في علاقة متبادلة ، أو إبراز أحدهما على الآخر وإعطاؤه السيادة الشكلية ، وهنا الفنان يبرز أهمية الخلفية المتمثلة في النور في بؤرة اللوحة ومركزها ويجعل لها السيادة الفنية في انعكاسها على أغلب العناصر المحيطة بها في اللوحة.

٩- النور في الفن ومداوله الفلسفي:

النور في الفن معني ورمز ومغزى والنور في الإسلام (الله نور السموات والأرض)^(١)، وقد حاول الفنان التعبير عن المعني الضمني المستتر لمفهوم النور من خلال اللون المضئ في أنحاء اللوحة والناشئ من مركزها ، والساطع في أంచائها.

١٠- لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء :

أي الانتقال من الشكل المباشر إلى المعني الكلي العام ، وهذا ما تم تنفيذه عندما عبر الفنان عن المعني الكلي العام من خلال مفرداته التشكيلية.

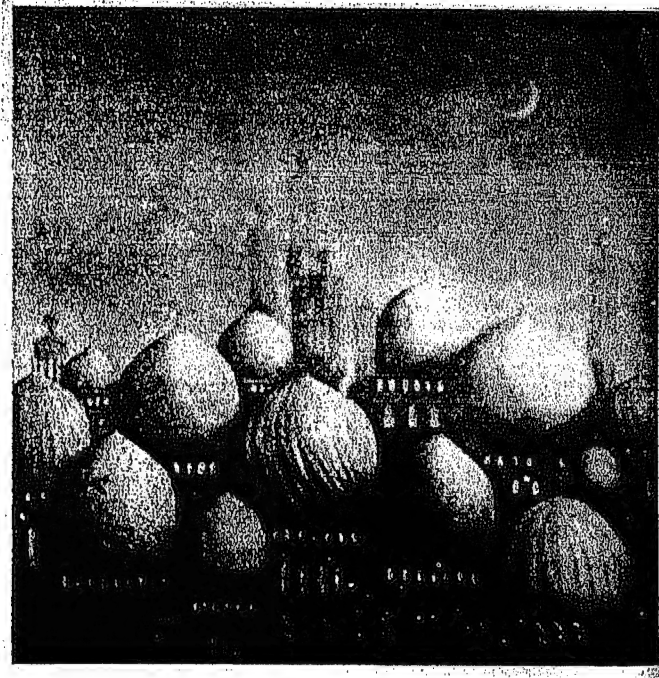
١١- تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي فلسفي :

إذا افترضنا أن النور أحد المظاهر الطبيعية ، فقد حوله الفنان إلى معادل جمالي فلسفي عندما جعله ينطلق من بؤرة مركزية في أعلى اللوحة وتحيطه البياق والأعلام التي تعلوها عبارة (لا إله إلا الله).

١٢- الانتهائية كسمة جمالية :

غالباً ما تتحقق في الفن من خلال التنظيم الممتد المتكرر لعناصر العمل الفني، إلا أنه في هذه اللوحة تتحقق الانتهائية كسمة جمالية من خلال النور الساطع في السماء والذي يوحي بأبعاد ممتدة لأعلى في الأفق وممتدة في عمق اللوحة.

(١) سورة النور الآية (٣٥).



الفنان : حسن غنيم

لوحة القباب الأثرية

١- التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً من خلال التعبير عن المطلق

٢- الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

انعكست في اللوحة من خلال وحدة عنصر القبة المكونة للوحة وتنوعه في مساحات مختلفة وأحجام مختلفة ، فنجد قباباً صغيرة وقباب كبيرة جداً وقباباً كبيرة... تتوحد أشكالها العامة وتنوعت أحجامها والزخارف التي تغطيها .

٣- التجريد كمضمون جمالي:

تحقق التجريد من خلال الشكل الكروي للقبة الذي يلخص مفهوم قبة السماء،

والقبة كشكل معمارى مجرد هي بمثابة تجريد لمفهوم إسلامي ارتبط بالمسجد كمكان للعبادة وذكر الله كذلك عرائس السماء هي بمثابة أشكال مجردة توجد علاقة بين الشكل سطح المسجد والخلفية (السماء) .

٤- التكرار كمداول جمالى :

يتحقق مبدأ التكرار من خلال تنظيم القباب في النصف السفلي من اللوحة تنظيمياً تكرارياً إيقاعياً في مستويات متعددة قريبة وبعيدة . أيضاً عنصر المئذنة في خلفية اللوحة في الجزء العلوي منها في تنظيم إيقاعي يتحقق من تنوع ارتفاع المآذن .

٥- النظام الهندسي :

يتحقق النظام الهندسي في أشكال القباب الهندسية النصف دائرية والتي تعكس قيماً هندسية جمالية كالاتزان والإيقاع والتماثل والشكل والأرضية .

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه :

يعكس اسم اللوحة (طريق النور) تطلعاً لما وراء الواقع .

٧- المركزية كمداول جمالى :

تتحقق المركزية في عدة نقاط تجذب النظر وتمثل أعلى قمم القباب ، كل قمة هي مركز جمالى لشكل القبة ، أيضاً المركزية في أعلى قمم المآذن ، أو تكون المركزية دائماً بمثابة علاقة بين المركز والمحيط به ، وهذا ما يتحقق في هذه القباب ومراكزها في القمة .

٨- الحيز والفراغ كمداول جمالى :

يتحققان في نصفي اللوحة فالنصف العلوى منها يمثل الفراغ فراغ القضاء والسماء التى تشقها المآذن والقباب ، أما الجزء السفلى من اللوحة فيمثل الشكل في الفراغ حيث تحجب تكوينات القباب المتراسة والمتلاصقة أي فراغ إلا فراغ السماء الذي يعتبر منفذ اللوحة العلوى .

٩- النور :

اللوحة بعامة تعكس (نوراً) ليس نور المنظور الذى يقابله الظل، ولكنه نوراً متفاعلاً مع نسيج اللوحة، فالقباب وكأنها تسبح في هذا النور والسماء وكأنها تتشع هذا النور، إذن فالنور في اللوحة يمثل علاقة وحدة وتكامل مع العناصر فلا يوجد انفصال ولكن النور يتخلل تلك العناصر ويسقط على جميع الأسطح فتصبح مضيئة بدرجة واحدة رغم وجود الهلال الذى لا يظهر إلا ليلاً إلا أنه موجود في اللوحة يسبح في النور هو الآخر.

١٠- لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء :

إن عنصر القبة في اللوحة يمثل جزء - في اللوحة ككل - ومع تكرار وتوزيع هذا العنصر توزيعاً جمالياً من شأنه إحداث علاقة بين الكل والجزء كما أن من شأنه إحداثذبذبة جمالية فتظل العين تنتقل من الجزء إلى الجزء المجاور إلى اللوحة ككل التى تجمع الأجزاء المكونة لها فتتشأ وحدة كلية تصبح لها السيادة في اللوحة ككل ، وتصبح العلاقة بين الجزء كأحد عناصر التصميم وبين الكل (العمل الفني). علاقة عضوية من خلال التفريغ والتراكب كتقنية فنية مستخدمة في اللوحة.

١١- تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى :

القبة هي رمز جمالى فلسفى لقبة السماء التى تحيط الأرض من أعلى كهالة ولا تسقط عليها (الله الذى يمسك السماء أن تقع على الأرض إلا بأذنه)

وقد حول الفنان المسلم هذا المفهوم إلى شكل القبة التى تعلو المسجد كرمز أما الفنان حسن غنيم فقد استخدم عدة قباب (١٣ قبة) لإيجاد تكوين جمالى يوحى بتداعيات المفهوم الأول للقبة خاصة وأنه ترك السماء الصافية الرائقة وافرد لها نصف مساحة اللوحة العلوي تقريباً.

١٢- الانمائية كسمة جمالية :

يقول نبيل الحسنى : " في عناصر التكوين استمرار غير محدود حيث يمكن امتداد عناصر التكوين خارج المساحة المتاحة للتعبير فيها ، ويدرك المشاهد للعمل أن

عناصره لا تقف عند حدود الإطار الخارجي للعمل بل من الممكن أن تتخطى حدود الإطار لتمتد وتنتشر خارجة عنه، أنه استمرار غير محدود ، وله القابلية للامتداد خارج إطار العمل الفني"^(١).

وقد يكون ذلك قد تحقق في هذه اللوحة حيث امتداد القباب الأفقي غير المحدود يضيف إحساساً باللانهاية.

(١) نبيل الحسيني : قياس العمل الفني ، مرجع سابق ، ص ١٠٢.



لوحة الفنان الفلسطيني جمال بدران :

(العمل عبادة)

١- التوحيد كمقيدة فكرية وانعكاسه جمالياً:

ربما يكون قد تحقق هذا المبدأ ضمناً من خلال اسم اللوحة معني العبادة **لله** وحده كما أن العمل يكون أقرب إلى العبادة إذا كان في سبيل **الله** وليس به شبهة الحرام.

٢- الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

يتحقق التنوع في الخط ما بين الكلمة الأساسية في العمل الفني (العمل عبادة) داخل إطار الدائرة من خلال الخط الكوفي الذي يؤكد وحدته ويتنوع من خلاله الخط المنحني المتمثل في التوريق والتزهير الذي يتخلل الخط الهندسي الحاد مما يجعل

خلفية الخطوط الهندسية خلفية موجبة أيضاً ، ويتم التنوع أيضاً من خلال التصميمات الزخرفية الدقيقة التي تحتل خلفية اللوحة وتقل حجماً عن مثيلاتها التي تتخلل العبارة.

٣- التجريد كمضمون جمالي:

يعتبر الحرف العربي في حد ذاته نوعاً من التجريد فالكلمة أحياناً قد لا يكون لشكلها الجمالي علاقة بمفهومها أو معناها فالحرف مجرد عن الشكل ولكنه مرتبط بالمفهوم والمعنى ويتحقق التجريد أيضاً من خلال التجريد الخطي لاستقامة الخطوط واستطالتها التي تؤكد سمو المعنى.

٤- التكرار كمداول جمالي:

تحقق ضمناً من خلال تكرار الأربعة جوانب الخلفية.

٥- النظام الهندسي:

ينقسم التكوين الدائري إلى نصفين من خلال امتداد الخط الكوفي المستقيم الفاصل بينهما ، الدائرة كذلك شكل هندسي تحوى بداخلها نظاماً آخر يخضع لقانون التعامد بين الأفقي والرأسي.

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه:

يهتم الفنان بصياغة اللفظ ليصل من خلاله إلى معنى (العبادة) وهي صلة بين المحدود واللامحدود.

٧- المركزية كمداول جمالي:

تحقق من خلال الشكل الدائري الذى يقع في مركزه حرف الميم ، والذي تتأكد مركزيته من خلال التصميمات النباتية الملفتة حول المركز ، والإطار الخارجي للدائرة الذي لا يحوى أي تصميم فهو بمثابة حد فاصل بين الشكل المركزي والخلفية النباتية.

٨- العيز والفراغ كمداول جمالي:

تحدث علاقة متبادلة متذبذبة بين العبارة الخطية كشكل والزخارف النباتية التي تحيط بها في تباين بين الهندسي واللين وسمك الخط ودقة الزخارف وبين الفراغ

المحيط بالأشكال ، مما يوحي بقيم حركية للفراغ يتأكد من خلالها الحيز أو الشكل الساكن.

٩ - لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء :

تتكون اللوحة من عناصر متجزئة تمثل مكونات اللوحة تجتمع في صياغة جمالية لتمثل كل متكامل.

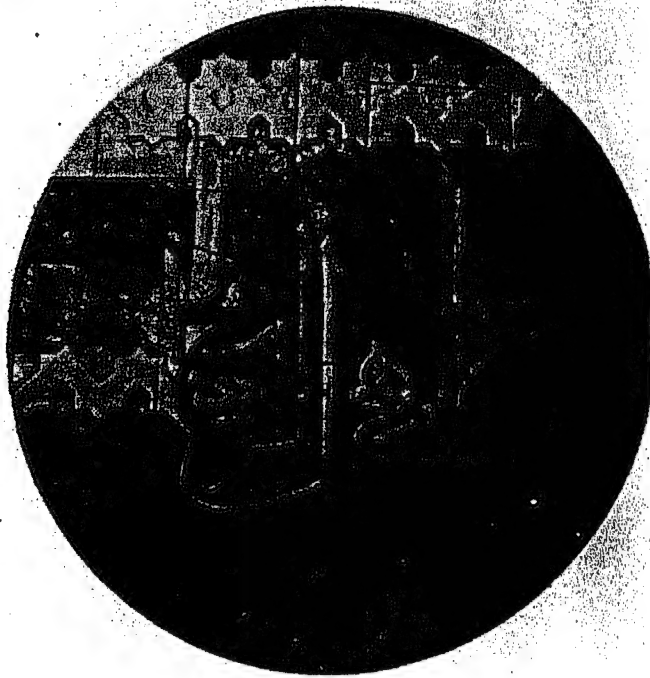
١٠ - النور :

يتحقق النور من خلال تبادل العلاقة الجمالية بين الدرجات اللونية المتباعدة بين القاتم والفاتح والمظلم والمضيء.

١١ - تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي فلسفي :

استخدم الفنان من الطبيعة أشكال النبات حيث جردها وحولها إلى عناصر فنية تقوم بوظيفة الخلفية للشكل.

١٢ - الانمائية كسمة جمالية :



الفنان الخزاف محمود طه :

١- التوحيد كمقيدة فكرية وانعكاسه جمالياً:

٢- الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

العمل الفني كوحدة يتكون من عناصر فنية متنوعة تمثل الأشكال النجمية الشهيرة ، وحروف من الخط الثالث صاغها الفنان من خلال نظم التكرار البسيط الذي أحدث نوعاً من التنوع المتماثل الأفقي من خلال تماثل شقي التصميم.

٣- التجريد كمضمون جمالي:

جميع العناصر الفنية التي استخدمها الفنان هي عناصر مجردة بدءاً من الزخارف الإسلامية وحتى حروف خط الثالث العربي الذي تجرد أيضاً من المفهوم فهو لا يحمل معني سوى صيغته الجمالية والفنية فقط.

٤- التكرار كمداول جمالي :

أحدث التكرار المتماثل لشقي البلاطة الخزفية نوعاً من الإيقاع الجمالي البسيط الموحى بالاتزان الأفقي ، كما تحقق التكرار في تكرارات حرف الألف الذي ينصف اللوحة إلى نصفين وقد تكرر ثمانين مرات بأطوال متنوعة متماثلة.

٥- النظام الهندسي :

تأكد النظام الهندسي في الشكل الدائري للبلاطة الخزفية وتنصيفها بواسطة عناصر التصميم التي أحدثت تماثل بين شقيها ، ثم قام بربط تلك العناصر بالشكل النجمي الهندسي الأفقي الممتد والمتكرر في منتصف اللوحة.

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه :

٧- المركزية كمداول جمالي :

تحققت من خلال الشكل الدائري للبلاطة الخزفية والذي ينصفه التصميم الخطي الرأسي المتعامد على التصميم الأفقي الممتد والمتقاطع معه في نقطة المركز.

٨- الحيز والفراغ كمداول جمالي :

أحدث الفراغ في هذا العمل الفني صيغة جمالية متبادلة مع الشكل ، فتارة يبرز الشكل من خلال الفراغ ، وتارة يحدث العكس.

٩- لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء :

أي الانتقال من المعنى الكلي العام إلى الشكل الجمالي المباشر أو العكس حيث تحقق الجزء والكل من خلال عناصر الزخارف الإسلامية التي استخدمها الفنان ومن خلال حروف الخط الثلث التي صاغها في تكوينات جمالية.

١٠- النور وانعكاسه جمالياً :

١١- تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي فلسفي :

١٢- الانهائية كسمة جمالية :



الفنان العراقي : شاكر حسن آل سعيد :

١- التوحيد:

تستحق التوحيد في صيغ جمالية مجردة تارة ومباشرة تارة أخرى ، وفي هذه اللوحة تظهر كلمة (الله) كعنصر تشكيلي مباشر ومجرد معاً في لوحة تجريباً شديداً.

٢- الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

إن التنوع في هذه اللوحة قائم على الفردة والذاتية الخاصة للفنان ، فيجهد المتذوق لمحاولة تفسيرها شأنها شأن الفن التجريدي الحديث الذي ينتمي إلى صناعه أكثر ويعبر عن ذاتية الفنان. ومن هنا فإن الوحدة والتنوع كخصائص جمالية تظهر محدودة جداً في هذه اللوحة.

٣- التجريد كمضمون جمالي:

إن التجريد بمثابة انتقال ذهني أو فني من المحسوس إلى المعقول ، ومن الحسي المباشر إلى غير المباشر ، وقد يصل التجريد إلى علاقات فنية مجردة لا تعبر عن معنى حسي مباشر وواقعي كما هو حادث في هذه اللوحة.

٤- التكرار كمداول جمالي : _____

٥- النظام الهندسي : _____

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه :

إن أي عمل تجريدي بحث يمثل تعبيراً ذهنياً مجرداً عن الواقع ، وتمثل هذه اللوحة عناصر شكلية مجردة تحتمل تأويلات عديدة .

٧- المركزية كمداول جمالي : _____

٨- الجيز والفراغ كمداول جمالي :

إن الشكل بأي حال من الأحوال لا يستقل عن الفراغ المحيط به ، في هذه اللوحة يتم توزيع الأشكال في الفراغ بشكل عفوي تلقائي غير منتظم.

٩- لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء :

إن العين تنتقل من الجزء إلى الجزء ومن الجزء إلى الكل في علاقة ترابط بين الجزء والكل ، وفي هذه اللوحة لا تتركز بؤر الانتباه في جزء بعينه مما يسمح للعين باستمرارية التتابع في الرؤية.

١٠- النور : _____

١١- تمويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي فلسفي : _____

١٢- الانهائية كسمة جمالية : _____



الفنان السوري: منير الشعرائي
لوحة (الكلام شرك)

١- التوحيد:

٢- الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

تأكدت من خلال الشكل العام الدائري الذي يمثل وحدة في ذاته ، أما التنوع الذي حدث فيتمثل في العبارة (الكلام شرك) التي صاغها الفنان صياغة غير مسبقة عن طريق تحويل الخط الكوفي وتمت بصلة ما للفن الحديث . فالتصميم لم يأت دائرة منتظمة ولكن الفنان كسر حدة الانتظام التقليدي للوحدة الدائرية المنتظمة، أيضاً تأكدت وحدة الدائرة وتنوعها من خلال اللون فقد أعطي الدائرة لوناً بنياً ثم أكد تنوع الجزء المكتوب بالخط الكوفي المحور من خلال اللون الأصفر الفاتح فحدث انفصال بينهما.

٣- التجريد كمضمون جمالي:

اللوحة في حد ذاتها نموذج حديث للتجريد فقد جرد الفنان الخط الكوفي وطوعه داخل إطار الدائرة ليبث به عن الطريقة التقليدية لقراءته فتظل العين تدور مع الدائرة لمحاولة قراءة حروفها.

٤- التكرار كمداول جمالي:

تم التكرار من خلال تكرار محيط الدائرة الذي يدور حول مركزه ، وكأنها أقواس تتكرر داخل بعضها البعض.

٥- النظام الهندسي:

اعتمد الفنان على الدائرة والخط المستقيم الذي يقطع تكرار الدوائر متناقضاً مع خطوطها الدائرية اللينة ، ثم يعود ليلتف معها في سهولة ويسر ليصبح جزءاً من الكيان الكلي العام.

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه :

استقى الفنان من الواقع الشكل الدائري الذي تصدر عنه حركات دائرية ليعبر من خلاله عما وراء شكله المباشر لشكل آخر فني تتأكد من خلاله الحركة الدينامية الكامنة في منحنياته الدائرية والتي يؤكد بها اللون والخط.

٧- المركزية كمداول جمالي:

تحقق مفهوم المركزية من خلال مركز الدائرة الذي تدور حوله الخطوط الدائرية التي تشكل الحروف الكوفية التي طوعها الفنان هندسياً حيث أكد مفهوم المركزية من خلال اللون الأحمر الذي جعله يلتف ويحيط باللون الأبيض الذي يسير أيضاً في نفس المدار مع تنوع الخط المستقيم عن الخط المنحني.

٨- الحيز والفراغ كمداول جمالي:

تؤكد الأرضية السوداء المظلمة التي تمثل الفراغ مكونة المستطيل الذي يؤكد ويبرز حدود الدائرة الحمراء المضيئة فتحدث علاقة متبادلة بين المستطيل والدائرة في

تأكيد كل منهما للآخر ، كما أن وجود الشكل الدائري في ثلثي اللوحة يؤكد الحركة الكامنة له بنزوله عن منتصف اللوحة.

٩ - لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء :

الشكل عبارة عن بقعة دائرية اللون ثم تبدأ الأجزاء في الظهور كأجزاء مرتبطة تدور حول مركزها ثم تبدأ في الانفصال مؤكدة الحروف العربية التي يتكون منها الشكل ، تماماً كمفهوم الجشطالت الذي يؤكد النظرة الكلية للشكل أولاً ثم بداية ظهور التفاصيل ، كما يربط الشكل بالكل العام كأرضية مظلمة وشكل مضئ.

١٠ - النور :

يتحقق النور في هذه اللوحة من خلال اللون الأبيض شبه كامل الإضاءة ثم تنتقل العين إلى اللون الأحمر نصف المضئ ثم تتجاوز ذلك إلى الظلام الدامس (اللون الأسود) الذي يؤكد إضاءة اللونين الأبيض والأحمر ويبرزها، كما تؤكد الخطوط السوداء التي تتخلل اللونين الأبيض والأحمر الضوء وكأنه يشع خلال زجاج معشق يعكس من خلفه إضاءة ما.

١١ - تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي فلسفي :

على اعتبار أن الدائرة هي أحد المظاهر الطبيعية الكونية (الشمس - القمر - الأرض - الكواكب).

فقد حول الفنان الدائرة لمعادل جمالي من خلال خاصية فنية هي تبادل العلاقة بين الشكل والأرضية والتباين اللوني .

١٢ - الانمائية كسمة جمالية :



الفنان :يوسف أحمد

١- التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً :

يتأكد ضمناً من خلال كلمة بسم الله الرحمن الرحيم التي تعلو فوق بقية اللوحة وتتفرد في مساحتها.

٢- الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

تتأكد الوحدة من خلال النسيج المكون للحروف والذي يمثل خطوط نسجية منسوجة بدقة متناهية ومتنوعة في الخطوط الممتدة والمكونة لهذا النسيج متمثلة في الحروف العربية المختلفة المكتوبة بخط الثلث.

٣- التجريد كمضمون جمالي:

الشكل المكون للوحة هو في حد ذاته كشكل جمالي مجرد لا يرتبط بالطبيعة كما أنه لا يحمل معني أو قيمة لفظية فهو مجرد تنظيم جمالي للخط الثلث وحروفه.

٤- التكرار كمداول جمالي:

يتحقق التكرار من خلال منظومات متكررة للحروف تمتد متوازية مع قطر المربع الممثل لمساحة اللوحة. وتشكل صفوفاً من التكرار المتعاقب والمتبادل والمتصل بين الحرف ونظيره مما يؤكد عدة مستويات جمالية للتكرار.

٥- النظام الهندسي:

يتحقق النظام الهندسي في تنظيم محاور اللوحة وفق خطوط مائلة متوازية مع قطر مساحة المربع الممثل لحدود اللوحة مما يعكس نظاماً هندسياً.

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه:

توحى اللوحة بأنها مشغولة من المشربية ينظر خلالها الفرد إلى المجهول.

٧- المركزية كمداول جمالي:

٨- الحيز والفراغ كمداول جمالي:

يرتبط الفراغ بالحيز من خلال الشكل والخلفية ومن خلال فعالية الخطوط كعناصر تشكيلية تمثل الحيز الذي يحتل مساحة كبيرة من الفراغ، حيث يؤكد الفراغ هيئة الشكل ويمنحه خصوصياته الجمالية.

٩- لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء:

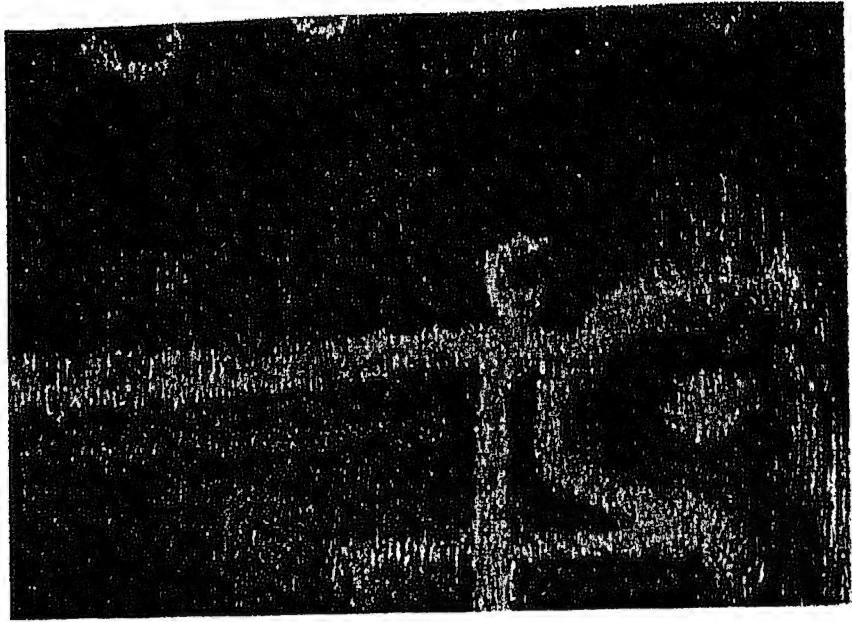
حيث تظل العين تنتقل من الجزء إلى الجزء المجاور له ، ومن الجزء إلى الكل العام والعكس من خلال الانتقال من الكيانات الجزئية الصغيرة التي يتم تكرارها داخل إطار التكوين الكلي، حيث يتم ذلك في تسلسل بصري متعاقب ومتوالي يستشعره المتذوق.

١٠-النور :

١١-تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي فلسفي :

١٢-الانهائية كسمة جمالية :

تتحقق من خلال استمرارية التكرار وامتداده في مصفوفات إيقاعية ممتدة
تسمح للعين بالامتداد خارج إطار اللوحة من خلال خاصية التماثل اللانهائي في تنظيم
الوحدات في صفوف متتالية لانهائية.



الفنان الأردنية : وجدان علي بن نايف

- ١- التوحيد:
- ٢- الوحدة والتنوع كقيم جمالية :
- ٣- التجريد كمضمون جمالي:
- تحقق في لوحة الفنانة من خلال حرف الواو المجرد داخل إطار التكوين العام.
- ٤- التكرار كمداول جمالي:
- ٥- النظام الهندسي :
- ٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه :
- ٧- المركزية كمداول جمالي :
- ٨- الحيز والفراغ كمداول جمالي :
- ٩- لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء :
- ١٠- النور :
- ١١- تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي فلسفي :
- ١٢- الانتهائية كسمة جمالية :

خاتمة :

من خلال التحليل السابق لنماذج من أعمال بعض الفنانين المعاصرين المصريين والعرب الذين جمعتهم وحدة واحدة فى استلهم أصل واحد هو الفن الإسلامى، كان المنطلق الأول لكل منهم حيث اتجهوا من خلاله اتجاهات متنوعة بحثاً عن مفاهيم وقيم كلية وكونية ومفاهيم وقيم فنية وجمالية فى نفس الوقت، وقد ارتبط هؤلاء الفنانين بالتراث الإسلامى كمصدر للرؤية الفنية، وكمنطلق فكرى وثقافى وفنى للوصول إلى تلك المفاهيم الجمالية والفكرية معاً، وذلك من خلال مرور تلك المفاهيم عبر منفذ هام جداً ورغم أهميته يفقده الكثير من الفنانين المعاصرين وهو منفذ (الروح) أو (الوجدان) إذا جاز التعبير، وتؤكد الباحثة أن أكثر الفنانين الذين استلهموا الفن الإسلامى كتراث قد ذكروا ذلك صراحة أثناء الأحاديث الفنية مع الباحثة ومن خلال ما كتبوه تعبيراً عن مدى استلهم الفن الإسلامى فى أعمالهم.

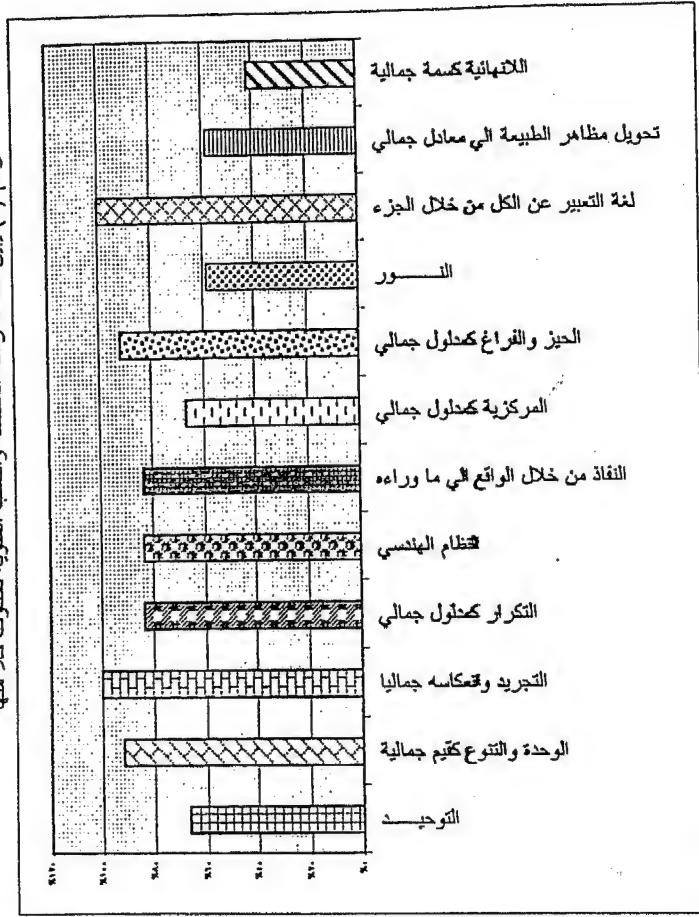
والمصادفة الجديرة بالذكر أن الفن الإسلامى بشكل خاص يعبر عن مضامين روحية ودينية عميقة الأثر، تلحظ جيداً فى أكثر منتجاته خاصة العمارة والتصميمات الدقيقة اللانهائية على أسطح أدوات الاستعمال، وأهمية ذلك تكمن فى أهمية استلهم تلك المضامين الروحية الدينية التى استلهمها الفنانون المعاصرون مع الاهتمام بالعصر الحاضر والتطور العلمى والتكنولوجى المصاحب له، واستخدام هذا التطور فى الأعمال الفنية المستلهمة من التراث، مما يثرى العمل الفنى كما يحقق نوعاً من أنواع المعاصرة.

وبالإضافة إلى الجانب الروحى العميق جداً الذى لمستته الباحثة فى أعمال الفنانين باعتباره منفذاً هاماً من منافذ الإدراك والتعبير الفنى لدى الفنانين الذين قامت الباحثة بدراسة محتوى أعمالهم، بالإضافة إلى ذلك فقد لاحظت الباحثة أن هناك جانباً آخر هاماً جداً قد تحقق فى أعمال الفنانين المعاصرين وهو جانب (الصدق) فى التعبير الفنى والذى يعبر عن المضمون الفكرى لدى كل فنان، واختياره لجانب من جوانب الفن الإسلامى لاستلهمه والبحث من خلاله عن ذاته وعن معتقداته. وترى الباحثة أن ذلك قد تحقق بشكل ملموس فى الأعمال الفنية التى قدمها الفنانون، ويتمثل جانب الصدق فى قدرة الفنان على التعبير عما يعتقده فى إطار الظروف الفنية المتاحة (حيث يصعب مثلاً تشييد مسجد كمسجد السلطان حسن الآن)، ولكن فى المقابل من الممكن صياغة الفكرة الجمالية والمضمون الفكرى فى لوحة أو على جدار أو فى إطار طبق من الخزف.

**التحليل الإحصائي لنتائج تطبيق الخصائص الجمالية
والفلسفية على مجموعة الفنانين المختارين**

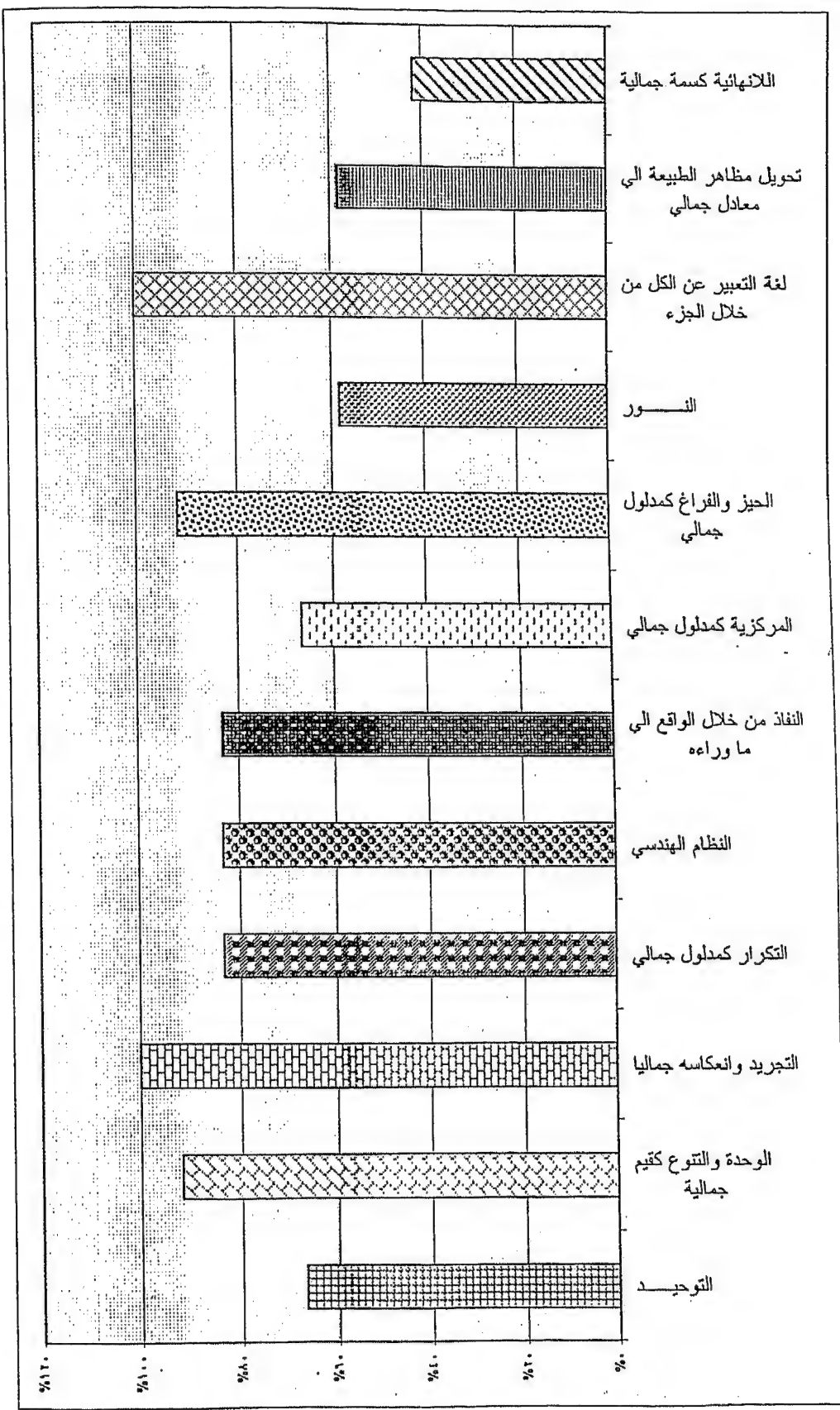
[illegible]

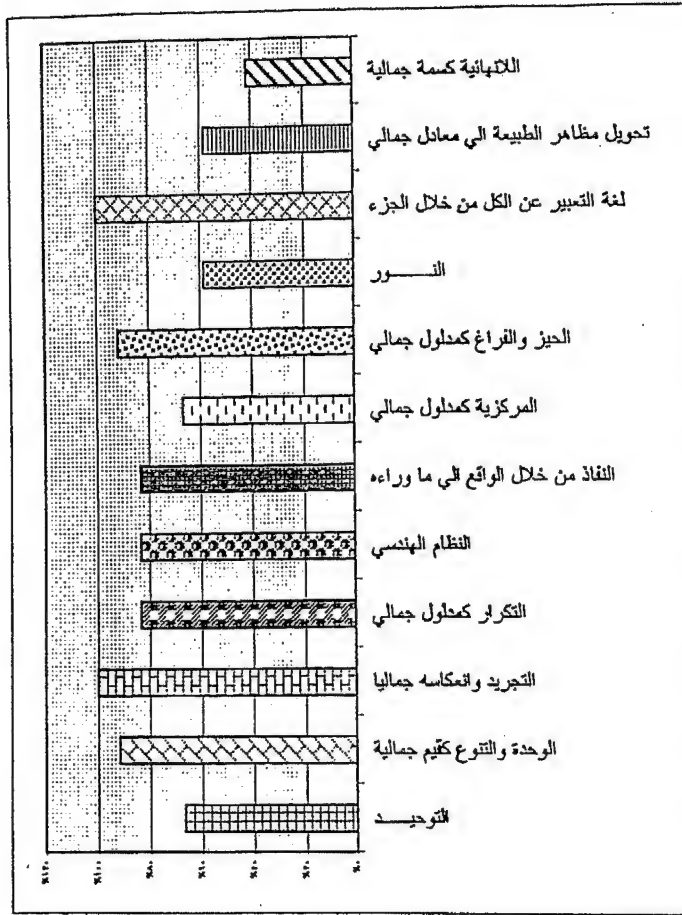
رسم (١) يبين نقاط الدراسة المختلفة والنسب المئوية لحدوث كلا منها



النسبة	نقطة الدراسة
المئوية	
%٦٧	التوحيد
%٩٢	الوحدة والتنوع كقيم جمالية
%١٠٠	التجريد وانعكاسه جماليا
%٨٣	التكرار كمداول جمالي
%٨٣	النظام الهندسي
%٨٣	النفاذ من خلال الواقع الي ما وراءه
%٦٧	المركزية كمداول جمالي
%٩٢	الحيز والفراغ كمداول جمالي
%٥٨	النسور
%١٠٠	لغة التعبير عن الكل من خلال الجزء
%٥٨	تحويل مظاهر الطبيعة الي معادل جمالي
%٤٢	اللاتهائية كسمة جمالية

رسم (١) يبين نقط الدراسة المختلفة والنسب المئوية لحدوث كلا منها





النسبة	نقطة الدراسة
المتوسطة	التوحيد
67%	الوحدة والتنوع كقيم جمالية
92%	التجريد وانعكاسه جماليا
100%	التكرار كمداول جمالي
83%	النظام الهندسي
83%	النفاذ من خلال الواقع الي ما وراءه
67%	المركزية كمداول جمالي
92%	الحيز والفراغ كمداول جمالي
58%	النـسـور
100%	لغة التعبير عن الكل من خلال الجزء
58%	تحويل مظاهر الطبيعة الى معادل جمالي
42%	اللاتهامية كسمة جمالية

جدول (٢) يوضح عدد مرات الحدوث والنسب المئوية لنقط الدراسة المختلفة.

نقطة الدراسة	عدد مرات الحدوث	النسبة المئوية
التوحيد	٨	%٦٦,٧
الوحدة والتنوع كقيم جمالية	١١	%٩١,٧
التجريد وانعكاسه جماليا	١٢	%١٠٠
التكرار كمداول جمالي	١٠	%٨٣,٣
النظام الهندسي	١٠	%٨٣,٣
النفاز من خلال الواقع الي ما وراءه	١٠	%٨٣,٣
المركزية كمداول جمالي	٨	%٦٦,٧
الحيز والفراغ كمداول جمالي	١١	%٩١,٧
النور	٧	%٥٨,٣
لغة التعبير عن الكل من خلال الجزء	١٢	%١٠٠
تحويل مظاهر الطبيعة الي معادل جمالي	٧	%٥٨,٣
الانتهائية كسمة جمالية	٥	%٤١,٧

نقاط المآزر	التسويد	الوحدة والتوسع كقيمة جمالية	التجريد والتمكك جماليا	التكرار كمدلول جمالي	النظام الهندسي	الشفاف من خلال الواقع إلى ما وراءه	وطرق التعبير عن ذلك في الفن	الركبة كمدلول جمالي	الجزء والفراغ كمدلول جمالي	الـ	لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء	تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي	اللافتية كسمة جمالية	وجدان علي بن نايف	يوسف أحمد	شاكر حسن آل سعيد	محمود طه	جمال بلران	منير الشعراني	حسن غنيم	التياب	لا اله الا الله	محمود عبد العاطي	عبد الرحمن النشار	عبد الفتى الشال	طبق من الخزف تملوه وقل ربي	زبدن علماً																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																													
														+	+	+	+	+	+		+	+						+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

مجموع ما تحقق من نقاط في أعمال المفتانيين		وجدان علي بن نايف		يوسف أحمد		شاكر حسن آل سعيد		عمود طه		جمال بدران العمل عبادة		منير الشعراي الكلام شرك		حسن شليم		عمود عبد العاطي آيات قرآنية		عبد الرحمن الششار		عبد الغني الشال طبق من الخزف تملوه وقل رب زدن علماً		نقطة المقارنة
										الكتاب	لا اله الا الله			ملحمة الكون	الكون انشاء لا تخافية							
٨			١		١		١		١		١		١		١		١		١		١	التسوية
١١			١		١		١		١		١		١		١		١		١		١	الوحدة والتبوع كقيمة جارية
١٢		١			١		١		١		١		١		١		١		١		١	التعريف والتعكسه جارية
١٣			١		١		١		١		١		١		١		١		١		١	الكرار كمدلول جاري
١٤			١		١		١		١		١		١		١		١		١		١	النظام المنبسي
١٥			١		١		١		١		١		١		١		١		١		١	النفاد من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك في الفن
١٦			١		١		١		١		١		١		١		١		١		١	الركرية كمدلول جاري
١٧			١		١		١		١		١		١		١		١		١		١	الخبر والتبراع كمدلول جاري
١٨			١		١		١		١		١		١		١		١		١		١	الك ورد
١٩		٢		١		١		١		١		١		١		١		١		١		لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء
٢٠		١		١		١		١		١		١		١		١		١		١		تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جاري
٢١		١		١		١		١		١		١		١		١		١		١		الانماوية كسمة جارية
٢٢		٢		١		١		١		١		١		١		١		١		١		مجموع ما تحقق من أسس جمالية عند كل فتاة

التعليق على النتائج الإحصائية

قامت النتائج الإحصائية وفق قانون النسبة المئوية

النسبة المئوية = ما تحقق من الأسس الفلسفية $\times 100$

المجموع الكلي لعدد الفنانين

يتضح من النتائج الإحصائية على لوحات الفنانين كما هو مبين بالجدول الإحصائية

مدى ما تحقق في هذه اللوحات من الأسس الجمالية والفلسفية على النحو التالي:

١- التوحيد: تحقق في أعمال عبد الغني الشال - النشار - محمود عبد العاطي -

حسن غنيم - جمال بدران - شاكرا حسن - يوسف أحمد ولم يتحقق

عند منير الشعراني - محمود طه - وجدان.

٢- الوحدة والتنوع: تحققت في أعمال جميع الفنانين فيما عدا وجدان على بن

نايف.

٣- التجريد: تحقق عند جميع الفنانين بلا استثناء .

٤- التكرار كمداول جمالي: تحقق في أعمال جميع الفنانين فيما عدا شاكرا حسن

ووجدان على.

٥- النظام الهندسي: تحقق في أعمال جميع الفنانين باستثناء شاكرا حسن ووجدان

على.

٦- النفاذ من خلال الواقع: تحقق في أعمال الفنانين باستثناء محمود طه ووجدان

على .

٧- المركزية كمداول جمالي: تحققت في أعمال عبد الغني الشال - عبد الرحمن

النشار - حسن غنيم - منير الشعراني - جمال بدران

- محمود طه - بينما لم تتحقق عند شاكرا حسن آل

سعيد - يوسف أحمد - وجدان على بن نايف.

٨- الحيز والفراغ كمداول جمالي: تحقق عند عبد الغني الشال - عبد الرحمن

النشار - محمود عبد العاطي - حسن غنيم -

منير الشعراني - جمال بدران - محمود طه -

ولم يتحقق عند وجدان على.

٩- النور كفلسفة جمالية: لم يتحقق عند الشال - محمود طه - شاكر حسن -

يوسف أحمد - ووجدان على . وتحقق في أعمال عبد

الرحمن النشار - محمود عبد العاطي - حسن غنيم -

منير الشعراني - جمال بدران.

١٠- لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء: تحقق في أعمال جميع الفنانين.

١١- تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي: تحقق في أعمال الفنانين عبد

الغني الشال - عبد الرحمن النشار -

حسن غنيم - منير الشعراني -

جمال بدران - ولم يتحقق في أعمال

محمود طه - شاكر حسن آل سعيد

- يوسف أحمد - وجدان على .

١٢- الانمائية كسمة جمالية: تحققت في أعمال عبد الرحمن النشار -

حسن غنيم - يوسف أحمد - ولم

تتحقق عند باقي الفنانين .

نتائج البحث ومناقشة الفروض

توصلت الباحثة إلى بعض النتائج بعد الانتهاء من الإطار النظري الذى يتضمن ثلاثة محاور :

المحور الأول : الأصول التاريخية للفن الإسلامى من خلال التطور التاريخى للفنون الإسلامية والطرز والأساليب الفنية المواكبة لها.

المحور الثانى : فلسفة الجمال فى الفن الإسلامى. والذى تتبعت فيه الباحثة الجانب الفلسفى الجمالى فى الفنون الإسلامية والذى يمثل بعداً واضحاً فى تشكيل خصائصه وسماته الجوهرية والتي ركزتها الباحثة فى ١٢ خاصية فلسفية جمالية استخلصتها من تأمل ودراسة الفنون الإسلامية وركزتها فى :

- ١ - التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً فى الفن الإسلامى من خلال التعبير عن المطلق.
- ٢ - الوحدة والتنوع كقيم جمالية وقيم ثقافية وقيم كونية.
- ٣ - التجريد كمضمون جمالى ومضمون فلسفى.
- ٤ - التكرار كمداول جمالى والمغزى الفلسفى له.
- ٥ - النظام الهندسى فى الفن الإسلامى وارتباطه بالنظام فى الكون.
- ٦ - النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك فى الفن.
- ٧ - المركزية كمداول جمالى فى الفن الإسلامى وارتباطها بالمركزية الكونية كمداول فلسفى.
- ٨ - الحيز والفراغ فى الفن الإسلامى ومدلوله الفلسفى.
- ٩ - لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء.
- ١٠ - الفلسفة الجمالية للنور فى الفن الإسلامى.
- ١١ - تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى (الأرابيسك).
- ١٢ - اللانهاية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفى.

وترى الباحثة أن أهم نتيجة يمكن التوصل إليها من خلال ذلك هو إمكانية إثبات أحد فروض البحث والذي ينص على :

١- ليكن **تنظير الأصول الفلسفية والجمالية للفن الإسلامي**.

أما الفرض الثانى والذي ينص على :

٢- **تأسيس فلسفة جمالية معاصرة أساسها المبادئ الفلسفية والجمالية للفن الإسلامي**.

فقد توصلت الباحثة إلى تتبع الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم الجمال فى الفكر الإسلامى من خلال :

أولاً : مفاهيم الجمال فى القرآن حيث أثبتت الباحثة اهتمام القرآن باعتباره الدستور الفكرى الإلهى الأول فى الإسلام بالجمال ومرادفاته التى تتصل بالحسن والبهاء والزينة والزخرف بالإضافة إلى مصطلح الجمال الذى تكرر لأكثر من مرة فى آيات عديدة فى القرآن .

ثانياً : قامت الباحثة أيضاً بدراسة الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم الجمال فى الفكر الإسلامى (فلسفة الجمال الإسلامى) من خلال تحليل فلسفات كبار المفكرين والأئمة المسلمين الذين اهتموا بمفهوم (الجمال) ومحاولة تفسيره وتفسير كنهه ومعناه وتعريفه ، والفرق بين الجمال والجلال والكمال وقد اكتشفت الباحثة سبق العلماء المسلمين فى هذا المجال المغفل إغفالاً شديداً جداً ، كما اكتشفت نقل فلاسفة الغرب عنهم مع التضارب الكبير فى آراء فلاسفة الغرب فى مقابل الوحدة العميقة التى جمعت آراء المفكرين المسلمين رغم الفروق الزمانية الكبيرة بين العصور الإسلامية.

ومن أهم النتائج التى تضمنها البحث هذه الآراء الفكرية الموحدة عن مفهوم الجمال فى الفكر الإسلامى والذي يؤكد الشق الفلسفى من الفرض الثانى كمحاولة لتأسيس فلسفة جمالية معاصرة أساسها المبادئ الفلسفية فى الفكر الإسلامى ، أما الشق الثانى فى هذا الفرض والذي ينص على (فلسفة جمالية معاصرة) ، فقد توصل البحث إلى ذلك من خلال الآراء المعاصرة للفنانين المعاصرين الذين خاضوا تجربة الإبداع والإنتاج الفنى

من خلال استلهاهم الفنون الإسلامية، والذي اكتشفت الباحثة من خلاله أن هناك وحدة فكرية فلسفية لم تكن متوقعة بين آراء الفنانين المعاصرين والمفكرين المسلمين الأوائل وبين خصائص الفنون الإسلامية في التراث، وأصبحت هذه المبادئ الثلاثة بمثابة وحدة واحدة مما يؤكد أنه قد آن الأوان لإثبات (النظرية الجمالية الإسلامية المعاصرة) لتتخذ وضعها الفكري اللائق بها في المناهج الجمالية والدراسية ومجالات الفنون المعاصرة.

الخاتمة والتوصيات

- ١ - توصى الباحثة بالاهتمام بتدريس التراث الإسلامى كمصدر للرؤية الفنية ولكن بمفاهيم ورؤى جديدة عما سبق فى السنوات الأخيرة، بمعنى أن ينظر إلى التراث كأحد الأصول الثقافية والروافد الإبداعية التى لا تنضب لأنه يتضمن بداخله أصول الجمال فى حضارة إنسانية عالمية من خلال المضمون الثقافى الذى يعكسه.
- ٢ - أهمية استلهام التراث الفنى الإسلامى لأنه يعكس مفاهيم ومضامين وأصول ثقافية متعددة ومتنوعة جداً لأنه التراث الوحيد الذى امتد لحضارات ذات تعددية ثقافية مختلفة ومتنوعة جداً وبالرغم من ذلك توحدت فى كل متكامل ونسق فكرى متوحد. ودراصة أصوله الفكرية والجمالية تكشف عن مواطن التعددية الثقافية كما تكشف عن مواطن الرؤية الجمالية لتراث إنسانى يعكس ثقافات متعددة وعقيدة واحدة .
- ٣ - أهمية تعدد وجهات النظر فى طرق استلهام التراث الفنى، وذلك من شأنه ابتكار وإبداع أساليب فنية وطرق إبداعية ممزوجة بالرؤية الجمالية للماضى فى قالب جديد ومعاصر، وبلورة وتطويع الأساليب الفنية للتعبير عن المضامين الفكرية، وفى هذا قمة (الأصالة) التى يعنىها الفنانون والمفكرون فى الوصول إليها، وعند الوصول إليها تتغير المفاهيم الفنية والفكرية تجاه الأعمال الفنية، كما ينظر إلى التراث نظرة مغايرة تسهم فى تنوع مصادر الرؤية لدى الفنان ومعلم الفن والطالب.
- ٤ - الاستفادة من التراث الفنى الإسلامى باعتباره خبرة تراكمية زمانية (عصوره المختلفة الأموى العباسى.. الخ) وباعتباره خبرة كمية وكيفية، كمية من حيث (منتجاته المتنوعة تنوعاً كلياً من خلال المجالات عمارة - نجارة - نسيج ...) وكيفية من خلال الأساليب الفنية المتعددة المنفذة على المنتجات الفنية.
- ٥ - إن طالب الفن ومعلمه فى حاجة إلى كشف واكتشاف مداخل جديدة حول فنون التراث، وفى حاجة إلى كم من الأصول الفلسفية والثقافية والمعلومات التى يجب أن ترافق تعليمهم لأصول الفنون وتقنياتها .

٦ - أهمية أن تستند دروس التربية الفنية إلى الفلسفة عامة والفلسفة الجمالية لفنون التراث والحضارات القديمة خاصة، مما يساعد على تصميم مناهج دراسية فعالة وقوية فكرياً تساعد على تأصيل الهوية كما تساعد على إثراء التعبير الفني لدى الطالب والفنان.

٧ - من الممكن الاستفادة من التراث الفني الإسلامي باعتباره أحد فنون التراث التي استلهمت مفهوم التعددية الثقافية عبر العصور مما أفرز التنوع الهائل في منتجاته حيث استلهم فنون الحضارات القديمة المختلفة ثم تم صياغتها وفقاً لوحدة المفاهيم الثقافية في الحضارة الإسلامية بشكل عام (الوحدة في التنوع).

٨ - وعلى ذلك يمكن دراسة الثقافات القديمة المتعددة التي يكون لها أكبر أثر في إثراء التعبير، إذا تم ذلك التعبير من خلال وحدة المفهوم الثقافى الخاص أى من خلال الهوية الثقافية الخاصة . وأهمية ذلك تكمن فى أن العصر الحاضر تميز بالتعددية الثقافية والهيمنة الفكرية والابتعاد عن الذات الثقافية الخاصة، مما يجعل العودة إلى الذات الثقافية هدفاً حضارياً وقومياً مع عدم إغفال التقدم التقنى والتكنولوجى فى مجالات الفنون المتعددة، وخاماتها التي تطورت تطوراً كبيراً.

٩ - كما توصى الباحثة بإجراء مزيد من الدراسات والأبحاث التي تتناول الأبعاد الفلسفية التي قام على أساسها وازدهر من خلالها الفن الإسلامى، وذلك لأن هذا الفن الحضارى العريق يحتاج إلى المزيد من الدراسات المنصفة الصادقة والعميقة الواعية التي تكشف أبعاده وجوانبه الفكرية الدفينة وغير المباشرة والتي أسهم الغرب فى تزيف بعضها ورؤية البعض الآخر بعين غير منصفة حيناً، والتقليل من شأنها حيناً آخر، وذلك نتج عن تحليل الفن الإسلامى تحليلاً يتبع مناهج التحليل الفنى الغربية التي ترجع أصولها إلى الفلسفة اليونانية، لذلك يجب البحث والتنقيب عن أصول الفلسفة الإسلامية التي تعتبر بحق الإطار الفكرى المعبر بصدق عن فلسفة الفنون الإسلامية والمواكب لنموها وازدهارها فى الحضارة الإسلامية فلماذا تتم استعارة أنماط فكرية مغايرة لتحليل فن لم تنشأ مواكبة له؟ وهناك الأصول الفلسفية الإسلامية المتمثلة فى أعمال الفلاسفة المسلمين أمثال الغزالي، ابن عربى، ابن قيم الجوزية، ابن سينا، الفارابى الخ .

١٠ - أهمية إتاحة مساحة عريضة للتراث الفنى الإسلامى فى العملية التربوية تسهم فى التعرف على الأسس والقيم الجمالية والفكرية الفلسفية التى ساهمت فى صياغة فنون التراث بهذه الهيئة الإبداعية المتفردة على هذا النطاق الجغرافى الشاسع والمختلف بعضه عن البعض اختلافاً ثقافياً شديداً، وهذا الاهتمام التربوى يؤكد أحد أهم أهداف التربية الفنية الذى ينص على (الاهتمام بالتراث والمحافظة عليه ونقله وتطويره) كما يؤصل ترسيخ الانتماء القومى الفكرى والفنى للتراث فى مقابل التغريب الثقافى المهيمن الآن.

١١ - أهمية تزويد المكتبات العربية فى الجامعات المتخصصة وفى مجال الفنون الإسلامية بالكتب والمراجع العلمية المطبوعة طباعة جيدة تليق بمحتواها الفكرى وتواكب الكتب والمراجع الأجنبية نظراً لافتقار بعضها إلى ذلك.

المراجع

أولاً : المراجع العربية :

القرآن الكريم

- ١ أبو الحمد محمود فرغلي : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية في القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ط ٣، ١٤١٧ هـ - ١٩٩٦ م.
- ٢ أبو حيان التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٢ م.
(على بن محمد بن العباس التوحيدي)
- ٣ أبو حيان التوحيدي : المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسن، بيروت، دار الآداب.
- ٤ أبو حيان التوحيدي : الهوامل والشوامل، تحقيق: أحمد أمين وأحمد صقر، القاهرة، ١٩٥١ م.
- ٥ أبو حيان التوحيدي : المقابسات، تحقيق: حسن السندوني، القاهرة، ١٩٢٩ م.
- ٦ أبو صالح الألفي : الطابع القومي لفنوننا المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ٧ ابن حجلة المغربي : ديوان الصباية ، قراءات في الفنون الإسلامية ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي (تحت الطبع).
- ٨ ابن حزم الأندلسي : طوق الحمامة، بيروت، مؤسسة ناصر للطباعة، ١٩٧٥ م.
(أبو محمد على بن أحمد ابن سعيد)

- ٩ **ابن سينا** (شرف الدين) : الإشارات والتنبيهات ، تحقيق سليمان دنيا ،
القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥م.
عبد الله الحسين بن على
- ١٠ **ابن قيم الجوزية** : الفوائد، ط ١، القاهرة ، دار الريان للتراث،
١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
- ١١ **أحمد حسن الزيات** : وحى الرسالة ، بدون دار نشر، بدون تاريخ.
- ١٢ **أحمد فكرى** : مساجد القاهرة ومدارسها فى العصر الفاطمى،
ج ٢ ، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٥م.
- ١٣ **أحمد فكرى** : مساجد القاهرة ومدارسها فى العصر الأيوبي،
ج ٢ ، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٩م.
- ١٤ **إسماعيل راجى الفاروقى** : تصورات خاطئة عن طبيعة الفن الإسلامى، من
كتاب قراءات فى الفنون الإسلامية ، المعهد
العالمى للفكر الإسلامى، (تحت الطبع).
- ١٥ **الباز العرينى** : مصر فى عهد الأيوبيين، طبعة بيروت، ١٩٧١م.
- ١٦ **الطبرى** (أبى جعفر) : تاريخ الرسل والملوك، طبع الحسينية، ١٣٢٦هـ.
محمد بن جرير
- ١٧ **الغزالي** (الإمام أبى حامد : إحياء علوم الدين، القاهرة، دار إحياء الكتب
محمد بن محمد بن أحمد
الطوسى الغزالى)
العربية، بدون تاريخ.
- ١٨ **الفارابى** (أبى نصر : آراء أهل المدينة الفاضلة، قراءات فى الفنون
محمد بن محمد بن أوزلغ
ابن طرخان الفارابى)
الإسلامية ، المعهد العالمى للفكر الإسلامى (تحت
الطبع).

- ١٩ **الفارابي** : كتاب الحروف ، قراءات في الفنون الإسلامية ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي (تحت الطبع) .
- ٢٠ **الفارابي** : الأعمال الفلسفية ، تحقيق وتقديم: جعفر آل ياسين ، بيروت ، دار المناهل .
- ٢١ **الفارابي** : السياسة المدنية ، تحقيق: فوزى النجار ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، بدون تاريخ .
- ٢٢ **المقرئ** : نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ،
- ٢٣ **الموسوي** : من الكندي إلى ابن رشد ، دار إحياء التراث ، ١٩٨٤ م .
- ٢٤ **أميرة حلمي مطر** : فلسفة الجمال ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٩ م .
- ٢٥ **أنصاف جميل الربضي** : علم الجمال بين الفلسفة والإبداع ، الأردن ، دار الفكر ، ١٩٩٥ م .
- ٢٦ **بشر فارس** : سر الزخرفة الإسلامية ، القاهرة ، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية ، ١٩٥٢ م .
- ٢٧ **بلند الحيدري** : زمن لكل الأزمنة نظرات وآراء في الفن ، لبنان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨١ م .
- ٢٨ **تقي الدين المقرئ** : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ، طبعة بولاق بدون تاريخ .
- ٢٩ **توفيق أحمد عبد الجواد** : تاريخ العمارة والفنون الإسلامية ، القاهرة ، ١٩٧٠ م .

- ٣٠ جابر عصفور : أنوار العقل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦ م.
- ٣١ جلال الدين السيوطي : تاريخ الخلفاء ،
- ٣٢ جلال الدين السيوطي، : القرآن الكريم وبهامشه تفسير الإمامين الجليلين ، بيروت، دار المعرفة، بدون تاريخ.
- جلال الدين المعلى
- ٣٣ راوية عبد المنعم عباس : القيم الجمالية، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية.
- ٣٤ زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، ١٩٨٨ م.
- ٣٥ زكى محمد حسن : فنون الإسلام، لبنان، دار الرائد العربى، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م.
- ٣٦ زكى نجيب محمود : الشرق الفنان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤ م ،
- ٣٧ سريّة صدقى : جماليات الفن الإسلامى، بحث مقدم فى كتيب بينالى القاهرة الدولى الرابع، ١٩٩٢ م.
- ٣٨ سعاد ماهر : مساجد القاهرة وأولياؤها الصالحون ، القاهرة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، بدون تاريخ.
- ٣٩ سعد زغلول عبد الحميد : العمارة والفنون فى دولة الإسلام، الإسكندرية، منشأة المعارف ، بدون تاريخ.
- ٤٠ سليمان العطار : الخيال عند ابن عربى النظرية والمجالات، القاهرة، دار الثقافة للنشر، ١٩٩١ م.
- ٤١ سمير الصايغ : الفن الإسلامى قراءة تأملية فى فلسفته وخصائصه الجمالية ، بيروت ، دار المعرفة ، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م.

- ٤٢ **شاكر مصطفى** : عناصر الوحدة في الفن الإسلامي، بحث مقدم ضمن أعمال الندوة العالمية المنعقدة في أستانبول بتركيا عن الفن الإسلامي في أبريل ١٩٨٣ والمنشورة بكتاب الفنون الإسلامية المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة، دمشق، دار الفكر، ١٩٨٩م.
- ٤٣ **صالح المعنى** : التراث المعماري الإسلامي في مصر، بيروت، ١٩٧٥م.
- ٤٤ **عباس محمود العقاد** : مراجعات في الفنون والآداب، القاهرة ، المكتبة العصرية بدون تاريخ.
- ٤٥ **عبد الحكيم الزنون** : آفاق غرناطة، دمشق، دار المعرفة، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م.
- ٤٦ **عبد الرؤوف برجاولي** : فصول في علم الجمال ، الدار اللبنانية العالمية للطباعة والنشر، ١٩٨٤م .
- ٤٧ **عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون** : مقدمة ابن خلدون، تحقيق: درويش الجويدي، بيروت، المكتبة العصرية، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م.
- ٤٨ **عبد الرحيم إبراهيم أحمد** : تاريخ الفن في العصور الإسلامية، القاهرة، عالم الفكر، ط ١ ، ١٩٨٩م.
- ٤٩ **عبد العاطي محمد الورفلي** : أوراق أندلسية، ليبيا ، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، ٣٠ شوال ١٣٩٩ هـ ، ٢٥/٥/١٩٩٠م.
- ٥٠ **عبد العزيز الدولاني** : مسجد قرطبة وقصر الحمراء، ليبيا، الدار العربية للكتاب، ١٩٧٧م.

- ٥١ **عبد العزيز سالم** : قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس ، ليبيا، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٠ م.
- ٥٢ **عبد الغنى النبوى الشال** : فلسفة الفنون الإسلامية، بحث منشور فى مجلة دراسات، كلية التربية، جامعة الرياض، العدد الثانى، السنة الثانية، ذو القعدة ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م.
- ٥٣ **عبد الغنى النبوى الشال** : فن الخزف، القاهرة، مركز النشر بجامعة حلوان، بدون تاريخ.
- ٥٤ **عبد الغنى النبوى الشال** : فلسفة الفن والتربية الفنية ، ١٩٥٦ م.
- ٥٥ **عبد الفتاح رواس** : مدخل إلى علم الجمال الإسلامى ، سوريا، دار قتيبة، ط ١، ١٤١١ هـ - ١٩٩١ م.
- قلعة جى**
- ٥٦ **عبد الفتاح رياض** : التكوين فى الفنون التشكيلية، القاهرة، دار النهضة العربية ، بدون تاريخ،
- ٥٧ **عز الدين أبى الحسن** : الكامل فى التاريخ ، القاهرة ، طبعة بولاق ، ١٢٩٠ هـ.
- المعروف بابن الأثير**
- ٥٨ **عز الدين إسماعيل** : الأسس الجمالية فى النقد العربى، القاهرة ، دار الفكر العربى.
- ٥٩ **عفيف بهنسى** : الفن الإسلامى، سوريا، دار طلاس، ١٩٨٦ م.
- ٦٠ **عفيف بهنسى** : الفن العربى الحديث بين الهوية والتبعية، دمشق، دار الكاتب العربى، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م.
- ٦١ **عفيف بهنسى** : الفكر الجمالى عند التوحيدى، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧ م.

- ٦٢ **على الجارم** : قصة العرب في إسبانيا، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٨ م.
- ٦٣ **على شلق** : العقل في التراث الجمالي عند العرب، لبنان، دار المدى للطباعة والنشر، ١٩٨٥ م.
- ٦٤ **على شلق** : الفن والجمال، سوريا، المؤسسة الجامعية للنشر، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م.
- ٦٥ **عمر النجدي** : السبع والخامس ظاهرة كونية قابلة للقياس، بحث منشور بكتاب إشكالية التحيز (الفن والعمارة)، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ١٤١٧ هـ - ١٩٩٨ م.
- ٦٦ **غازي مكداشي** : الوحدة في الفنون الإسلامية، لبنان، شركة المطبوعات للنشر، ١٩٩٥ م.
- ٦٧ **كمال الدين سامح** : العمارة الإسلامية في مصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ م.
- ٦٨ **كمال الدين سامح** : العمارة في صدر الإسلام، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ م.
- ٦٩ **محسن محمد عطية** : القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار الفكر العربي، ٢٠٠٠ م.
- ٧٠ **محمد أسعد طلس** : تاريخ العرب، المجلد الأول، دار الأندلس، ١٩٨٣ م.

- ٧١ محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني ، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٦م.
- ٧٢ محمد عبد العزيز مرزوق : قصة الفن الإسلامي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠م.
- ٧٣ محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧م.
- ٧٤ محمد علي أبو ريان : تاريخ الفكر الفلسفي ، القاهرة، الجزء الأول.
- ٧٥ محمد عمارة : ندوة الفن في الإسلام المنشورة بجريدة الوطن الكويتية بتاريخ ٢٣/٤/١٩٨٩.
- ٧٦ محمد عمارة : التراث والتجديد، القاهرة ، دار الشروق، ١٩٨٧م.
- ٧٧ محمد قطب : منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣م.
- ٧٨ محمد كمال جعفر : أصول التربية الجمالية في الإسلام، بحث منشور بكتاب من ثمار الفكر، جامعة قطر، الإصدار الثاني عشر، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م .
- ٧٩ محمد كمال جعفر : آفاق الانبثاق الإسلامي لفلسفة الجمال والفن، مجلة المسلم المعاصر، العدد الخامس، ١٣٩٦ هـ - ١٩٧٦م.
- ٨٠ محمود البسيوني : أسرار الفن التشكيلي، ط ١، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٨٠م.
- ٨١ محي الدين ابن عربي : الفتوحات المكية، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، بدون تاريخ.

- ٨٢ **مصطفى عبد الرحيم** : ظاهرة التكرار فى الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧ م.
- ٨٣ **نبيل الحسينى** : قياس العمل الفنى، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٦ م.
- ٨٤ **نبيل الحسينى** : منابع الرؤية فى الفن، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١ م.
- ٨٥ **نعمت إسماعيل** : فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٢ م.
- ٨٦ **هيئة الآثار المصرية** : القاهرة الإسلامية، مساجد ميدان صلاح الدين، القاهرة، ١٩٨٦ م.
- ٨٧ **وفاء إبراهيم** : علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، القاهرة، مكتبة غريب، بدون تاريخ.
- ٨٨ **يوسف كرم** : تاريخ الفلسفة اليونانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، بدون تاريخ.

ثانياً: المراجع العربية :

- ٨٩ **إسماعيل راجى الفاروقى، لوبيز (لمياء الفاروقى)** : أطلس الحضارة الإسلامية، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المعهد العالمى للفكر الإسلامى، مكتبة العبيكان، ١٤١٩ هـ - ١٩٩٨ م.
- ٩٠ **الكسندر بابادوبلو** : جمالية الرسم الإسلامى، ترجمة على اللواتى، تونس، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، ١٩٧٩ م.
- ٩١ **دنى هويسمان** : علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، لبنان، منشورات عويدات، ١٩٨٣ م.
- ٩٢ **روجيه جارودى** : الإسلام دين المستقبل، ترجمة عبد المجيد

- بارودى، دار الإيمان للطباعة والنشر، ١٩٨٣م.
- ٩٣ روجيه جارودى : وعود الإسلام ، ترجمة ذوقان قرقوط، لبنان،
الدار العالمية للطباعة والنشر، ١٤٠٤ هـ -
١٩٨٤م.
- ٩٤ ريتشارد ايتنجهاوزن : التصوير عند العرب ،
- ٩٥ ريتشارد ايتنجهاوزن : تراث الإسلام، سلسلة عالم المعرفة، الجزء الثانى،
الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والعلوم، ١٩٧٨م.
- ٩٦ زيجريد هونكة : شمس العرب تشرق على الغرب، تعريب: فؤاد
بيضون وكمال الدسوقي، ط ١، بيروت، ١٩٦٤م.
- ٩٧ كائط - هيجل : النظريات الجمالية، تعريب: محمد شفيق، لبنان،
منشورات بحسون للثقافة.
- ٩٨ م. أوفسيا نيكوف، : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب باسم
سمير نونا
السقا، دار الفارابى، بيروت، ١٩٧٩ م
- ٩٩ م.س. ديمانند : الفنون الإسلامية، ترجمة: أحمد عيسى ، القاهرة،
دار المعارف، ١٩٨٢م .
- ١٠٠ مانويل جوميند مورينز : الفن الإسلامى فى إسبانيا ، ترجمة لطفى
عبد البديع، السيد عبد العزيز سالم، القاهرة، الدار
المصرية للتأليف والنشر، ١٩٦٨ م.
- ١٠١ مراد ويلفريد هوفمان : الإسلام كبديل ، تعريب عادل المعلم، القاهرة، دار
الشروق، الطبعة الأولى، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م.

ثالثا: الرسائل العلمية :

- ١٠٢ أحمد عبد الكريم : تصميم محاور تجريبية لتدريس أسس التصميم

قائمة الدراسات المعاصرة لتحليل نظم الهندسيات
الإسلامية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية
التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٠ م.

١٠٣ أنصار محمد عوض الله : المحتوى التعبيري للفن الإسلامي وفلسفته
التربوية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية
التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٦ م.

١٠٤ إيمان محمد عبيد : المضمون الإسلامي في الفكر المعماري، رسالة
دكتوراه غير منشورة، كلية الهندسة، قسم الهندسة
المعمارية، جامعة القاهرة، ١٩٩٣ م.

١٠٥ بثينة يوسف عبد الجواد : رؤية فنية جديدة لصور جدارية مستوحاة من
الفكر الإسلامي ، رسالة دكتوراه غير منشورة،
كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ١٩٨٧ م.

١٠٦ عادل محمد خليل السقاوي : فلسفة الجمال في الفكر العربي المعاصر، رسالة
ماجستير غير منشورة، كلية الآداب ، جامعة
الإسكندرية ، ١٩٨٨ م .

١٠٧ عبد الرحمن النشار : التكرار في مختارات من التصوير القديم والحديث
والإفادة منه تربوياً ، رسالة دكتوراه، غير
منشورة، كلية التربية الفنية، ١٩٧٨ م.

١٠٨ غادة عبد العزيز محمد : التوازن معيار جمالي ، رسالة ماجستير ، كلية
اللغة العربية ، جامعة أم القرى ، مكة المكرمة،
١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م.

١٠٩ **فاطمة عبد الصمد** : القيم الجمالية فى الفن الإسلامى وأثرها على فن النهضة الأوروبى كمدخل للتذوق الفنى ، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان ، ١٩٩٩ م .

١١٠ **محمد خليل أبو الرب** : القيم اللونية فى الفن المملوكى والإفادة منها فى تدريس اللوحة الخزفية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٥ م .

١١١ **معوض خليل إبراهيم** : تصميم برنامج لتدريس المجسمات الأولية فى النحت المعاصر من خلال نظمها الهندسية ، رسالة دكتوراه ، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٨ م .

رابعاً : الصحف والمجلات والدوريات :

- ١١٢ جريدة الوطن الكويتية بتاريخ ٢٣/٤/١٩٨٩ م .
- ١١٣ سلسلة عالم المعرفة، تراث الإسلام، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الجزء الثانى .
- ١١٤ سلسلة عالم المعرفة، جمالية الفن العربى، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، العدد الرابع عشر ، ١٩٧٥ م .
- ١١٥ كتيب بينالى القاهرة الدولى الرابع، ١٩٩٢ م .
- ١١٦ مجلة (دراسات) تصدرها كلية التربية ، جامعة الرياض، العدد الثانى، السنة الثانية، ذو القعدة ١٣٩٨ هـ - نوفمبر ١٩٧٨ م .
- ١١٧ مجلة العربى، العدد ٢٣٧، شعبان ١٣٩٨ هـ، أغسطس ١٩٧٨ م .
- ١١٨ مجلة المسلم المعاصر ، العدد الخامس، ١٣٩٦ هـ - ١٩٧٦ م .
- ١١٩ مجلة المشرق، القاهرة، المجلد ٣٤، ١٩٣٦ م .

١٢٠ مجلة دراسات، كلية التربية، جامعة الرياض، العدد الثاني، السنة الثانية، ذو القعدة ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م.

١٢١ من ثمار الفكر، جامعة قطر، الإصدار الثاني عشر، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م.

خامسا: المعاجم والقواميس :

١٢٢ إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، الجزء الأول، مطابع دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢ م.

١٢٣ ابن منظور (مجد الدين) : لسان العرب، القاهرة، دار المعارف ، بدون تاريخ.
(بن يعقوب)

سادسا : المراجع الأجنبية :

- 1 B. Croce : Aethetic Trance by Douglas Ainslie , London, Mcmillan, 2nd , 1969.
- 2 Bendetto Croce : Aesthtic as Science of Expression and general linguistic, Translated by Doglas Ain slie , Noor day Press, New York, 1958.
- 3 Brion : Art Abstract, Albin Michel, Paris, 1956.
- 4 C.H. Bert : Islamic Ornamental Design, London, Faber and Faber, 1980.
- 5 Carel J. Dury : Art of Islam, New York, 1970.
- 6 Dalu Jones : Architecture of The Islamic World.
- 7 Emel Esin : The Quranic Verses and the Hadith as Sources of inspiration in Islamic art, Proceeding of the International Symposium held in Istanbul in April 1983 In Islamic Art Common Principles, Formes and Themes, Damascus, Dar El Fikr, 1989.
- 8 Ernst Groube : The World of Islam , London, 1966.
- 9 G. Sarton : Introduction To The History of Science, London, 1982.
- 10 Georg Marcais : Manual d'art Muslman, Larous Group, Paris, 1926.
- 11 George Santayana : Reason in Art, New York, Scribner , 1932.
- 12 George Santyana : The Sense of Beauty, New York, Scribner , 1918.
- 13 H. Bergson : Le Pire, Paris Ed Centenarie , 1946.
- 14 H. Bergson : L'Evolution Creatrice , Paris , 1932.

- 15 H. Bergson : An in Trodcution To metaphysics ,
Translated by T.F. Hulm , New York,
1912.
- 16 Hill & Grabber : Islamic Architecture and Its
Decoration , London, 1964.
- 17 Isam El Said E. : Geometrical Concepts in Islamic Art,
Parman London, 1970.
- 18 Ismail R. Al Farouqui : Tawhied Its Plication for frought and
life, The International Institute of
Islamic thought, 1402 A, H, 1982 Ac.
- 19 Ismail R. El Farouqui : Islamic Cultural and History in Islam
& Lamy El Farouqui Major World Religions.
- 20 Ismail R. El Farouqui : The Culture Atlas of Islam , New
and Lois Lamy El Farouqui York, Macmillan Puplicing Company,
1986.
- 21 J. Duran : La Pensee. G. Santayana , France ,
Nizet, 1950.
- 22 Kathrina Otto – Dorn, : L'Art de L'Islam, Paris , 1967.
Albin Michel
- 23 Saria Abdel Razzak : Analysis of The Dinamic Inter play
Sidky Encountered In An Islamic
Geometrical Art Unit A System
Perspective, University of New York,
1979.
- 24 Titus Burckhardt : Islamic Art Meaning and Language ,
Translat by Deter Hopson, London,
1976.

ملخص البحث

الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى

يهتم البحث بمحاولة التفسير الفلسفى الجمالى للفن الإسلامى باعتباره يمثل وحدة واحدة، وكلّ متكامل مكوناً من شق تاريخى يتبع الأصول التاريخية للفن الإسلامى، وشق فنى فلسفى يمثل بعداً جمالياً فى تشكيل خصائص الفن الإسلامى الفلسفية كالتوحيد، والتجريد، والوحدة، والتنوع، والتكرار الإيقاعى، والنظام الهندسى، والنفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه، والمركزية كمدلول جمالى وارتباطها بالمركزية كمدلول فلسفى والفلسفة الجمالية للنور، ولغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء وتحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى، واللانهاية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفى.

ويهدف البحث إلى تتبع أصول مفاهيم الجمال فى القرآن الكريم باعتباره الأساس الفكرى الجوهرى الذى صاغ العقلية المسلمة فى الحضارة الإسلامية.

كما يهدف البحث إلى التقيب والكشف عن مفاهيم الجمال عند علماء ومفكرى الإسلام، ثم الفلاسفة فى العصر الحديث ومفهومهم للجمال ثم المفكرين المعاصرين ومفهومهم للجمال الإسلامى.

وأخيراً يتضمن البحث الجانب التطبيقى المعاصر للمفاهيم الفلسفية الجمالية فى الفنون الإسلامية من خلال الفنانين المعاصرين.

ويتكون البحث من ستة فصول موزعة على النحو التالى :

الفصل الأول : مشروع البحث :

ويتكون من مقدمة البحث - خلفيته - مشكلته - فروضه - الإطار النظرى - هدف البحث - أهميته - الإطار العملى ومصطلحات البحث والدراسات المرتبطة. ويتضمن أهم الدراسات والبحوث التى لها صلة وثيقة بموضوع الدراسة حيث تم تصنيفها إلى أربعة اتجاهات رئيسية :

أولاً : الدراسات المرتبطة بالأصول التاريخية للفن الإسلامى.

ثانياً : الدراسات المرتبطة بالأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى.

ثالثاً : الدراسات المرتبطة بفلسفة الجمال.

رابعاً : الدراسات التى تناولت مضمون الفن الإسلامى فلسفياً ودينياً وثقافياً.

الفصل الثاني: الأصول التاريخية للفن الإسلامي من خلال التطور التاريخي للفنون

الإسلامية والطرز والأساليب الفنية المكونة لها :

ويتضمن مقدمة ثم أهمية دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامي والدروس الحضارية المستفادة من دراسة تاريخ الفن الإسلامي، ثم يبدأ بتناول الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر الأموي وأهم المعالم الأثرية والفنية التي تميز بها، وكذلك العصر العباسي وانتقال الفنون في العصر العباسي إلى جميع أنحاء العالم الإسلامي، كما يتضمن هذا الفصل الوحدة والتنوع بين العصرين الأموي والعباسي، ثم العصر الأموي في الأندلس وأهم مميزاته، ثم العصر الفاطمي، ثم العصر السلجوقي في تركيا وإيران، ثم العصر الأيوبي وأهم مميزاته، ثم العصر المغربي في الأندلس، والعصر المملوكي في مصر، والعصر العثماني ثم العصر الصفوي.

الفصل الثالث: فلسفة الجمال في الفن الإسلامي :

ويبحث في أحد الجوانب الفلسفية للفن الإسلامي والتي تتحدد في المبادئ الفلسفية والجمالية في الفن الإسلامي والتي تركزها الباحثة في :

١ - التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً في الفن الإسلامي من خلال التعبير عن المطلق.

٢ - الوحدة والتنوع كقيم جمالية وقيم ثقافية وقيم كونية.

٣ - التجريد كمضمون جمالي ومضمون فلسفي.

٤ - التكرار كمدلول جمالي والمغزى الفلسفي له.

٥ - النظام الهندسي في الفن الإسلامي وارتباطه بالنظام في الكون.

٦ - النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراء وطرق التعبير عن ذلك في الفن.

٧ - المركزية كمدلول جمالي في الفن الإسلامي وارتباطها بالمركزية الكونية كمدلول فلسفي.

٨ - الحيز والفراغ في الفن الإسلامي ومدلوله الفلسفي.

٩ - لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء.

١٠ - الفلسفة الجمالية للنور في الفن الإسلامي.

١١ - تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي فلسفي (الأرابيسك).

١٢ - اللانهاية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفي.

الفصل الرابع: الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم الجمال في الإسلام :

(فلسفة الجمال الإسلامى)

ويتناول مفاهيم الجمال ومصطلحاته في القرآن الكريم. ثم الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم الجمال في الإسلام (فلسفة الجمال الإسلامى) من خلال تتبع أصول ومفاهيم ومعانى الجمال عند علماء ومفكرى وفلاسفة الإسلام أمثال الغزالي، ابن سينا، الفارابى، أبو حيان التوحيدى ، ابن قيم الجوزية، ابن حجلة المغربى ، مع بيان سبق العلماء المسلمين وإثبات استفادة الفلاسفة في العصر الحديث والمعاصر لما جاء به العلماء المسلمون، ثم الفلسفة الجمالية المعاصرة والتي يقدمها المفكرون المعاصرون لمفاهيم الجمال الإسلامى والتي تتحدد فى مفهوم الجمال عند عبد الفتاح رواس قلعة جى ، ومفهوم الجمال الإسلامى عند على شلق، ومفهوم الجمال الإسلامى عند سمير الصايغ.

الفصل الخامس: الإطار العملى :

ويتضمن اختيار مجموعة من الفنانين المعاصرين المصريين والعرب الذين استلهموا فلسفة الفنون الإسلامية فى أعمالهم التى تم اختيارها وفقاً لهذا المضمون، والتي روعى فيها أن تكون من مجالات مختلفة ومتنوعة كالتصوير والحفر والخزف والخط العربى باعتبار تلك المجالات مجالات فنية معاصرة، كما يتم تناولها أيضاً تناولاً معاصراً من خلال تقنيات حديثة وروى ابتكارية مختلفة ومغايرة عن تلك الروى التى تنقل التراث نقلاً حرفياً، ولذلك يمكن اعتبارها روى استلهامية جديدة ومبتكرة.

وقد تم اختيار مجموعة من الفنانين المصريين المعاصرين مثل الفنان عبد الغنى النبوى الشال (خزف)، الفنان عبد الرحمن النشار (تصوير) ، الفنان محمود عبد العاطى (خط عربى) منفذ بطريقة التصوير والتفريغ على الخشب ، الفنان حسن غنيم (تصوير)، ومن الفنانين العرب الذين استلهموا التراث الإسلامى الفنان السورى منير الشعرائى فى مجال (الخط العربى)، الفنان الفلسطينى جمال بدران (تصوير)، الفنان الفلسطينى الخزاف محمود طه فى مجال (الخزف)، الفنان العراقى شاكى حسن آل سعيد فى مجال (الخط العربى والتصوير)، الفنانة الأردنية وجدان على بن نايف فى مجال (التصوير). وأخيراً تضمن البحث مناقشة النتائج والتوصيات.

مستخلص البحث

الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي

يتضمن البحث الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي باعتباره نتاجاً ثقافياً لحضارة عريقة تعتبر من أكثر الحضارات انتشاراً جغرافياً، واحتكاً وتفاعلاً مع قطاعات متنوعة جداً من الجنسيات والقوميات وانصوت تحت لواء الحضارة الإسلامية، كانت سبباً في التنوع الثقافي الهائل الذي انعكس على الفنون الإسلامية، كما كان الإسلام كدين وحضارة سبباً جوهرياً للوحدة التي شملت كل التنوع فأنتجت الوحدة في التنوع والتنوع في الوحدة. ويتم تناول الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي من خلال ثلاثة محاور أساسية :

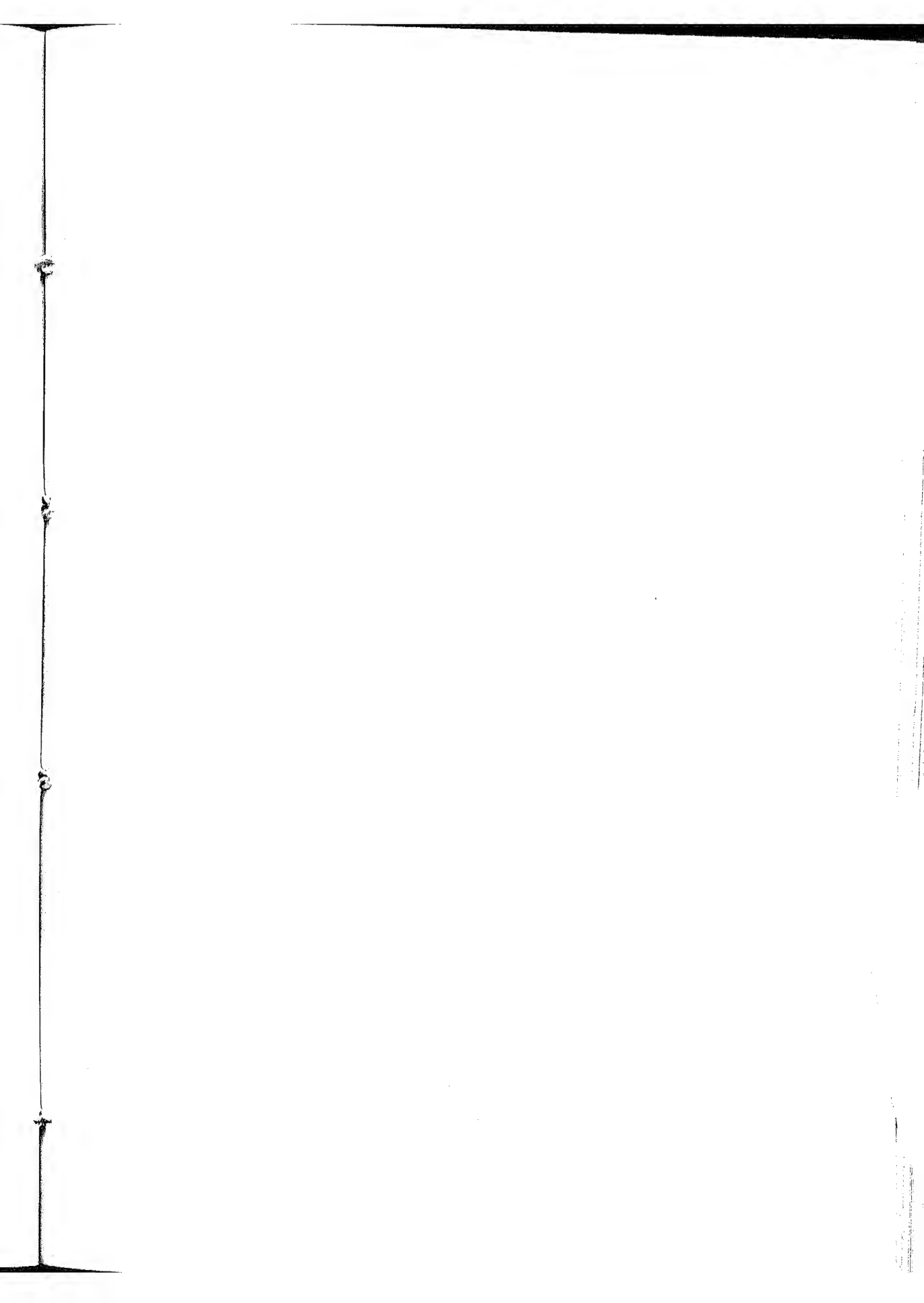
أولاً: الأصول التاريخية للفن الإسلامي من خلال التطور التاريخي للطرز الإسلامية والأساليب الفنية المواكبة لها، خلال أطول تاريخ فني، وليس الهدف من العرض التاريخي التسلسل الزمني فحسب بل إبراز الوحدة والتنوع كقيم ثقافية وجمالية في نفس الوقت.

ثانياً : يهتم البحث في أحد جوانبه بفلسفة الجمال في الفنون الإسلامية كمحاولة لإثبات الفرض الثاني من فروض البحث والذي ينص على تأسيس فلسفة جمالية معاصرة أساسها المبادئ الفلسفية والجمالية في الفن الإسلامي والتي تتحدد في :

- ١ - التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً في الفن الإسلامي من خلال التعبير عن المطلق.
- ٢ - الوحدة والتنوع كقيم جمالية وقيم ثقافية وقيم كونية.
- ٣ - التجريد كمضمون جمالي ومضمون فلسفي.
- ٤ - التكرار كمُدلول جمالي والمغزى الفلسفي له.
- ٥ - النظام الهندسي في الفن الإسلامي وارتباطه بالنظام في الكون.
- ٦ - النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك في الفن.
- ٧ - المركزية كمُدلول جمالي في الفن الإسلامي وارتباطه بالمركزية الكونية كمُدلول فلسفي.
- ٨ - الحيز والفراغ في الفن الإسلامي ومدلوله الفلسفي.
- ٩ - لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء.
- ١٠ - الفلسفة الجمالية للنور في الفن الإسلامي.
- ١١ - تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي فلسفي (الأرابيسك).
- ١٢ - اللانهاية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفي.

ثالثاً : (١) يستطرق البحث إلى مفاهيم الجمال ومصطلحاته في القرآن الكريم. (٢) ثم يتناول الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم الجمال في الإسلام (فلسفة الجمال الإسلامي) من خلال تتبع أصول مفاهيم ومعاني الجمال عند علماء ومفكرى وفلاسفة الإسلام أمثال الغزالي.. ابن سينا.. ابن عربي.. الفارابي.. أبو حيان التوحيدي.. ابن قيم الجوزية. (٣) كما يتم تناول مفاهيم الجمال عبر العصور منذ أفلاطون مروراً بأرسطو وبومجارت... وحتى العصر الحديث مع عقد بعض المقارنات التي تثبت سبق العلماء المسلمين، وأخذ الفلاسفة المحدثين عنهم أكثر الأفكار المعاصرة. (٤) ثم يتطرق البحث إلى أصول الجمال الإسلامي من خلال المفكرين المعاصرين الذين تناولوا مفاهيم الجمال الإسلامي المعاصر.

رابعاً: الإطار العملي وفيه يتم تطبيق فلسفة الجمال الإسلامي من خلال التطبيقات العملية للفنانين المعاصرين الذين استلهموا فلسفته وجمالياته في مجال الفنون التشكيلية المعاصرة من خلال فنانين مصريين وآخرين من أقطار عربية شقيقة استلهموا المبادئ الفلسفية للفن الإسلامي كالتجريد واللانهاية.. والنورانية.. والشفافية.. من خلال تطبيقات فنية معاصرة.





Abstract

The research comprises the aesthetic and philosophical origins of Islamic art, as a cultural product of a great civilization. It is also one of the most geographically widespread civilizations, beside its contact and interaction with several nationalities and ethnic origins within the framework of the Islamic civilization.

That was reflected in the huge cultural diversity, reflected on the Islamic art. In addition to that Islam as an art and civilization provide fundamental reason for unity comprising all diversity, producing unity of diversity and diversity of unity.


The aesthetic and philosophical origins of Islamic art were handled through three principal axes, in addition to the practical framework:

First: The historical origins of Islamic art through the development of Islamic styles and the accompanying artistic approaches.

Second: One aspect of the research is interested in beauty philosophy in the Islamic arts, as a trial for proving the second hypothesis of the research, stating that foundation of contemporary aesthetic philosophy based on the aesthetic and philosophical principals in Islamic art.

Third: It handled the concepts and terms of beauty in the Holy Koran. It also reviewed the philosophical and aesthetic origins of beauty concept in the Islamic thought.

Fourth: The practical framework: It handled the applications of the Islamic aesthetic philosophy through the applications of some contemporary artists, who utilized Islamic aesthetic and philosophy as the source of their inspirations.




which is defined in the concept of beauty of Abd El- Fattah Kalaa ji, and the concept of Islamic beauty of Ali Shalak, and Samir El- Saieg.

Fifth Chapter: The practical framework

It includes a selection of the Egyptian and Arab contemporary artists, who adopted the philosophy of Islamic arts in their works. Their selection is based on this concept, comprise different arts like: painting, carving, ceramic, Arabic calligraphy as they are considered contemporary artistic fields. The chapter also comprises contemporary handling through modern techniques, new and innovative visions.

Finally the research comprised the discussion of results and recommendations.



- 5- The geometric order in Islamic art and its links with cosmic organization.
- 6- Beyond reality penetration and the methods of expressing it in art.
- 7- Centrality as an aesthetic significance, and its relation with cosmic centrality as philosophic signified.
- 8- Enclosure and space in the Islamic art and its philosophical significance.
- 9- Language of aesthetic expression about the whole through the part.
- 10- Aesthetic philosophy of light in the Islamic art.
- 11- Transforming nature aspects to an aesthetic philosophical equivalent.
- 12- Infinity as an aesthetic trait and its philosophical significance.

Fourth Chapter: The philosophical & aesthetic origins of aesthetic concepts in the Islamic thought (the philosophy of Islamic aesthetics):

It handled beauty concepts and its terms in the Holy Koran, then the philosophical & aesthetic origins in Islam (the philosophy of Islamic beauty) through tracing origins, concepts and meaning of beauty of Muslim scientists, intellectuals and philosophers, like ElGhazali... Ibn Sina... El-Farabi.. Abu Hayan El-Tawhedi....Ibn Kaiem El-Gouzeia... Ibn Hagla El Magrabi... In addition to clarifying the precedence of the Islamic scientists, the contemporary esthetic philosophy, presented through the Islamic beauty concepts by the contemporary Intellectuals,

3. Studies related to beauty philosophy.
4. Studies handled the philosophical, religious and cultural contents of the Islamic art

Second Chapter: The historical origins of Islamic art, in view of the historical development of Islamic arts and their artistic approaches.

It comprises an introduction, the importance of studying the history of the Islamic art, then it handled the historical origins of Islamic arts in the Omniads era. The chapter also handled worldwide circulation of Islamic arts at the Abbasides era, The Ommaids era in Al- Andalus and its most important privileges. That followed by reviewing the Fatimides era, the Seljuks era in Turkey and Iran. The chapter also considered the Ayubites era and its most important privileges, then the Moorish era in Al-Andalus, and the Memmluks era in Egypt, the Ottoman era, and the Safawites era.

Third Chapter: Aesthetic Philosophy & Islamic Art

It investigates the philosophical aspects of Islamic art, that is defined through the philosophical and aesthetic principals of Islamic art that can be summarized as follows:

- 1- Unification as an intellectual fact and its aesthetic reflection in the Islamic art, through expressing absolutism.
- 2- Unity and diversity as aesthetic, cultural and cosmic values.
- 3- Abstracting as aesthetic and philosophical contents.
- 4- Repetition as an aesthetic significance and its philosophical significance.

SUMMARY

Aesthetic & Philosophic Origins Of Islamic Art

The research is focused on revealing the aesthetic philosophical interpretation of Islamic Art, as it represents a unified unit and integrated entity, comprising two aspects. The historical aspect is interested in tracing the historical origins of the Islamic art, and a philosophical aspect representing an aesthetic dimension in the formation of the philosophical characteristics of Islamic art.

The research is aiming at tracing the origins of aesthetic concepts in Holy Koran, as it constitutes the essential thinking foundation, forming the Islamic mentality in the Islamic civilization.

The research is aiming at exploring and revealing beauty concepts of the Muslim scientists, intellectuals and their concepts of Islamic beauty.

The research also comprises the contemporary applied aspect of the philosophical aesthetic concepts in the Islamic art through reviewing the artworks of contemporary artists.

The research comprises six chapters:

First Chapter: The research project

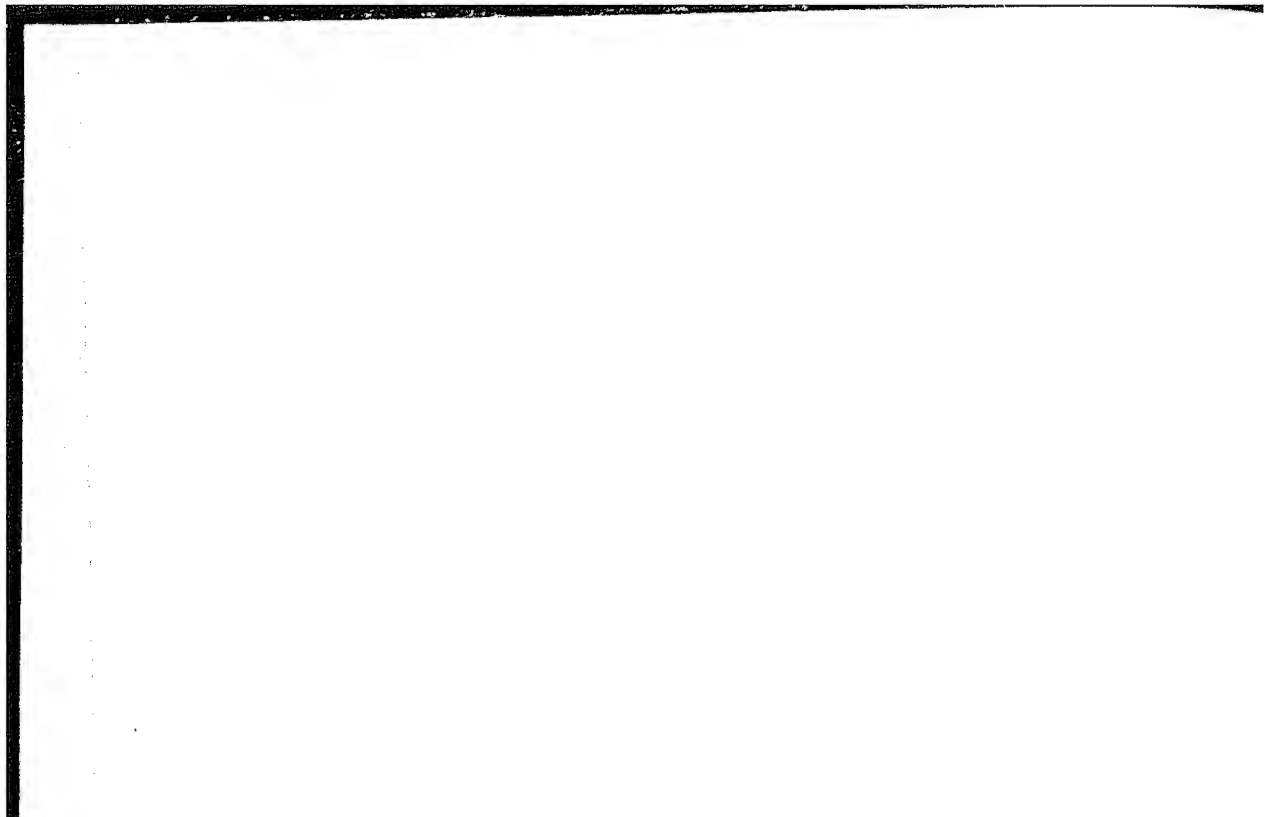
It includes the research introduction, background, hypotheses, theoretical framework, aims, practical framework and terms.

It also comprises the most important literature and studies closely related the study subject, as it is classified to four principal directions.

1. Studies related to the historical origins of the Islamic art.
2. Studies related to the philosophical and aesthetic origins of the Islamic

art.





Helwan University
College of Art Education
Art Education sciences Department

AESTHETICAL AND PHILOSOPHICAL ORIGINS OF ISLAMIC ART

Research is Introduced

By

Ansar Mohamed Awad Alla Refaey

Assistant Teacher in Art Education Sciences Department

A Completing Study to Obtain

P.H.D. Philosophy in Art Education

Supervised By

**Prof. Dr. Mohamed Nabil
El- Hussein**

**Prof. Dr. Abd El Ghany El
Nabawy El Shall**

Prof. of Art Education Former Vice Dean for Graduate studies and research Faculty of Art Education
Prof. Dr. Predecessor dean of Art Education Coll edg Prof potttry in it Now.

2002 AC – 1423 AH

